Inhaltsverzeichnis

des ersten Jahrgangs 1936/1937 der Zeitschrift „Deutsche Musikkultur“

Aufsätze

Heft/Seite

Berichte

Aus dem Schrifttum

Rundschau

Beilagen

Bilder

GELEITWORTE

MINISTERIALDIREKTOR DR. WOLF MEINHARD VON STAA, CHEF DES AMTS FÜR VOLKSBILDUNG IM REICHS- UND PREUSSISCHEN MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, ERZIEHUNG UND VOLKSBILDUNG:

Der nationalsozialistische Staat hat die gewaltigen Aufgaben, die ihm auf dem Gebiet der Kultur und der Kunstpflege obliegen, von Anfang an klar erkannt. Er hat, und zwar jedes Ressort an seinem Teile, ihre Verwirklichung in Angriff genommen mit einer Schwungkraft, für die es nur wenige geschichtliche Beispiele gibt.

Im Reigen der Künste gilt die besondere Aufmerksamkeit des Staates der Musik. Sie war von jeher ein hervorragender Wesensausdruck deutschen Geistes und deutscher Kultur, und die Rolle, die sie im Leben unsres Volkes spielte und spielt, ist eine stärkere und größere als in anderen Ländern. Die musikalische Veranlagung des deutschen Volkes ist von besonderer Artung; nordische Musikauffassung offenbart sich weniger in Schwung und Leidenschaftlichkeit als in der Fülle seelischen Ausdrucks und innerer Kraft. Musik ist in Deutschland nicht erstlich Kunst der Repräsentation, sondern volkhafte Kunst. Hier zeigt sich die formbildende Kraft des deutschen Volkes nicht nur in der unendlich großen Zahl musikalischer Begabungen, sondern auch an dem unerschöpflichen Schatz deutscher Volkslieder. Ihn zu hegen und zu pflegen ist eine mit dem Herzen übernommene Pflicht des nationalsozialistischen Staates.

Die Weltgeltung der deutschen Musik datiert seit den großen deutschen Klassikern. Die große Kunst, Oper und Konzert mit ihren neu gestalteten Formen findet in Deutschland eine Fülle von Pflegestätten, wie sie zu besitzen sich kein anderes Land rühmen darf. Das reich blühende Musikleben Deutschlands spiegelt sich aber auch wider in einem musikalischen Schrifttum und Journalismus von hohem Gehalt. Männer wie Joh. Fr. Reichardt und ein Robert Schumann geben für die Vergangenheit Zeugnis. Heute gibt es eine Reihe von Zeitschriften, die sich des deutschen Musiklebens sichtend, wertend und beratend annehmen.

Wenn nun das neugegründete „Staatliche Institut für deutsche Musikforschung", das alle wissenschaftlichen und sammlerischen Bestrebungen zusammenfassen wird, sich anschickt, eine neue musikalische Zeitschrift herauszugeben, so ergeben sich aus dem Charakter des Instituts auch die Sonderaufgaben, die dieser Zeitschrift zuzuweisen sind. Wie das Institut das musikalische Erbe der Vergangenheit in den Mittelpunkt seiner Arbeit gestellt, wie es bereits eine Zusammenfassung aller Reichs- und Landschaftsdenkmälerausgaben in Angriff genommen hat, so wird auch dieses Blatt besonders die Pflege des Erbes deutscher Musik liebevoll beob-

achtend fördernd. Eine Fülle von Aufgaben tut sich schon hier auf. Darüber hinaus aber wird die Zeitschrift an den allgemeinen Fragen deutscher Musikkultur nicht vorbeigehen, soweit sie nicht Tagesfragen sind und etwa in Berichten über das öffentliche Musikleben unserer Zeit in anderen Blättern eindringend behandelt werden. Auch wird sie sich grundsätzlichen und zukunftswichtigen Fragen der Jugend- und Volksmusik, der Musikpflege in den Organisationen und der Programmgestaltung widmen.

Was ihre Haltung und ihren Mitarbeiterkreis angeht, so soll in dieser Zeitschrift die Musikwissenschaft, durch deren Schule in Deutschland mehr als in irgendeinem anderen Lande bereits ein großer Teil der im praktischen Musikleben stehenden Musiker hindurchgegangen ist, an die vielfachen Aufgaben der Musikpflege unmittelbar herangeführt werden. Aus der Stille der Studierstuben und der Stätten der Forschung ist die Musikwissenschaft zum Dienst unter die Fahnen der Musik selbst aufgerufen; Wissenschaftler und Praktiker sollen sich hier zum Nutzen des Musiklebens des ganzen Volkes in segensreicher Arbeit vereinen. Zu diesen Aufgaben wünscht das Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, wünscht im besonderen das Amt für Volksbildung, wünsche schließlich ich persönlich der neuen Zeitschrift „Deutsche Musikkultur" vollen Erfolg!

GENERALMUSIKDIREKTOR PROF. DR. PETER RAABE, PRÄSIDENT DER REICHSMUSIKKAMMER:

Ein wichtiger Grundgedanke des Nationalsozialismus ist die Forderung, daß alles Volksgut — und dazu muß ja in erster Linie alles Kulturgut gerechnet werden — nicht für den einzelnen da sei, auch nicht für Gruppen oder Stände, sondern für alle. Die Auslegung dieses Gedankens ist schwieriger, als es zunächst den Anschein hat. Heißsporne, denen die Ruhe und vielfach auch die Erfahrung fehlt, um in solchen Dingen mitreden oder gar mitbestimmen zu können, gründen auf die genannte Forderung den Anspruch, daß alles für alle da zu sein habe, daß jeder in gleichem Maße an allem Anteil haben solle. Das führt dann zu der oft beklagten Verwechselung der Begriffe Volk und Masse.

Zum Empfange von Kulturgut ist die Empfangsmöglichkeit und die Empfangsbereitschaft Voraussetzung. Beide zu steigern ist die nächste und wichtigste Aufgabe derer, die für die Verbreitung von Kulturgütern verantwortlich sind.

Daß auf dem Gebiete des gesamten Musikbetriebes und besonders auf dem Gebiete der musikwissenschaftlichen Tätigkeit vielfach falsche Wege beschritten worden sind, liegt keineswegs an einem weitverbreiteten bösen Willen. Es ist daher falsch und vor allem unzweckmäßig, nun immer das, was der Verbesserung bedürftig ist, als „liberalistische Rückfälle" oder „bürgerliche" Sonderbestrebungen zu deuten. Auch die mit dem besten Willen Handelnden stehen häufig unter einem unbewußten Zwang, nämlich unter der aus ihrer Arbeit sich ergebenden Vorstellung, daß dieser Arbeit eine größere Sonderbedeutung zukäme, oder doch eine andere als es

tatsächlich der Fall ist. Auch wer sich ganz klar darüber ist, daß der Grundsatz falsch ist: die Kunst sei um ihrer selbst willen da, der Künstler wende sich im Grunde doch wieder an den Künstler, auch der wird nie vermeiden können, daß ihm die Maßstäbe wirklich künstlerisch empfindender und gebildeter Fachgenossen beim Schaffen vorschweben — und zwar einzig vorschweben — und er wird es auch nicht vermeiden dürfen. Das hat nichts damit zu tun, daß das Kunstwerk selbst sich dann an die wendet, die von diesen Maßstäben gar nichts wissen.

Auch die Wissenschaft ist nicht für die Wissenschaftler allein da, ihre Ergebnisse dienen genau so dem Leben wie alles andere. Das ist eine Selbstverständlichkeit, die nicht ausgesprochen zu werden brauchte, wenn nicht durch die Form allzuvieler wissenschaftlicher Arbeiten der Anschein erweckt würde, als ob es anders wäre.

Die Tatsache, daß es ein „Gelehrtendeutsch" gibt, das auch ein gebildeter Mensch nicht immer lesen kann, legt Zeugnis dafür ab, daß die Wissenschaftler zu einem leider nicht unbeträchtlichen Teil ihre Verpflichtung verkennen, ihre Arbeit dem empfangsbereiten und empfangsberechtigten Lesern so zu bieten, daß eine Empfangsmöglichkeit überhaupt gegeben ist. Der Unterschied zwischen strengwissenschaftlicher und volkstümlicher Darstellung soll durch die Forderung nach klarem Ausdruck durchaus nicht verwischt werden. Noch weniger soll diese Forderung die Notwendigkeit der sogenannten „voraussetzungslosen Wissenschaft" in Zweifel ziehen.

Die Ergebnisse dieser voraussetzungslosen Wissenschaft sind meistens nicht von unmittelbarer Wirkung auf die Praxis. Wenn ein Forscher z. B. feststellt, wie sich der Dampf verhält, der unter einer Temperatur von so und so viel Grad unter den und den Druck gesetzt wird, so weiß er selbst zunächst noch gar nicht — oder er braucht es nicht zu wissen —, welche praktischen Folgerungen der Maschinenbauer aus der von ihm zu gewinnenden Erkenntnis ziehen wird. Das Verhalten des Dampfes interessiert ihn zunächst rein wissenschaftlich. Teilt er seine Erkenntnis aber in einer so verzwickten und verschrobenen Form mit, daß man nicht herauslesen kann, was er eigentlich meint, so werden sich wahrscheinlich sehr viel weniger Maschinenbauer mit seiner Abhandlung über die Dampfspannung beschäftigen, der Auswirkung seiner Entdeckung ist also von vornherein ein geringerer Raum zugewiesen als es sonst der Fall wäre.

Auch in der Musikwissenschaft hat die voraussetzungslose Forschung eine hohe Bedeutung. Es scheint mir aber, als ob sowohl die Auswahl der Bearbeitungseinzelheiten wie vor allem die Form, in der bisher vielfach gearbeitet wurde, die praktische Auswirkung der musikwissenschaftlichen Erfolge in stärkerem Maße gehindert hat als es für den wünschenswerten Zusammenhang der Wissenschaft mit der Kunst erforderlich ist.

Die Zeitschrift „Deutsche Musikkultur" will mithelfen, diesen Zusammenhang enger zu gestalten und seine Ergebnisse dem deutschen Musikleben nutzbarer zu machen. Es gilt da vor allem, musikwissenschaftliche Erkenntnisse sowohl dem

praktischen Musiker, der nicht zugleich Wissenschaftler ist, als auch dem großen Kreise derjenigen Musikfreunde zu erschließen, die über den Genuß des Kunstwerks hinaus noch etwas von seinem Wesen wissen wollen. Die Zeitschrift will ferner Anregungen geben und nach Möglichkeit auch Stoff bieten für eine Erweiterung der musikwissenschaftlichen Forschung, besonders soweit sich diese Forschung auf Gegenwartsfragen bezieht. Es hat ja kaum jemals eine Zeit gegeben, die so günstig war für den Forscher, der altes Kulturgut in eine lebendige Beziehung zu seiner eigenen Zeit setzen will, wie die unsrige. Und es hat auch nicht viele Zeiten gegeben, in denen gut gemeinte, aber am Rechten vorbeigehende Bestrebungen zur Beeinflussung der Volkskultur so sehr der sachkundigen Beratung und Verbesserung bedurften wie es heute nötig ist.
Dabei wird es nichts zu schulmeistern geben, es wird nicht darauf ankommen, „Systeme zu bereiten", sondern frisch zu arbeiten, das heißt denen an die Hand zu geben, die das Gute wollen, und die wissen, daß das Gute nur da erreicht wird, wo die Echtheit der Gesinnung sich paart mit der Klarheit und Gründlichkeit der Erkenntnis und mit der schlichten Tüchtigkeit des handwerklichen Könnens.

UNSERE AUFGABEN

VON HANS ENGEL

In unserer neuen Zeitschrift wollen wir den Kreis derer, denen Musik und geistige Kultur zusammengehörige Begriffe sind, sammeln. Die Aufgaben, die wir dieser Zeitschrift gestellt haben, sind andere, als sie die bestehenden Musikzeitschriften erfüllen. Denn unsere Aufgaben erwachsen aus der Lage des deutschen Musiklebens der Gegenwart; nicht aus ihrer organisatorischen oder wirtschaftlichen, denen wir nicht unserer Beobachtung zuwenden wollen, sondern aus ihrer geistigen.

Pflege des Erbes deutscher Musik

Die deutsche Musikwissenschaft hat in dem neugegründeten „Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung" einen Mittelpunkt erhalten. In den soeben angekündigten „Reichsdenkmalen" und „Landschaftsdenkmalen deutscher Tonkunst", „das Erbe deutscher Musik" betitelt, bahnt sich eine Neugestaltung der Herausgabe alter Musik an, bei der die Wissenschaft nunmehr die Führung übernimmt. Hier können wir uns kurz fassen. In unserer Zeitschrift werden Frage der Pflege dieses Erbes einen größeren Raum einnehmen. Die nach dem Kriege zur Flut angestiegene Welle der Neuausgaben alter Musik sah manchem bedrohlich aus. Historische, heimatkundliche, schließlich von seiten der Verleger geschäftliche Interessen, der Musikmassenverbrauch des Rundfunks und weitere Ursachen ließen die Flut immer höher schwellen. Es lag in dieser Erscheinung zweifellos auch die Abwendung von der ausschließlichen Pflege eines Musikstiles, welcher die musizierenden Väter und Mütter noch beglückte, es lag in ihr fernensüchtige Flucht vor der Gegenwart.

Man hat diese Erscheinung oft nach Plus und Minus gewogen und gewertet und dabei meist das Minus nachdrücklich betont. Ein europäischer, in Deutschland am schärfsten gefaßter und geistreich dargebotener Kulturpessimismus stützte diese Auffassung von der allgemein-geistigen Haltung her. Die allgemeine Lage des Musiklebens ließ diese negative Auffassung nur zu leicht erstarken. Wie sehr die Musikpflege in Interpretation erstarrt war, ist oft gesagt worden; die stereotypen Programme der Zeit von 1900—1920, in Klavierabenden „von Bach bis Liszt", in Symphoniekonzerten mit ständig wiederholten Werken forderten nicht allzu tief in die Probleme eingedrungene Kritiker heraus zu einem Vergleich mit der Zeit Bachs oder Mozarts und Beethovens. Dort waren die Programme stets und ausschließlich „modern", dort gab es keine „retrospektive" Programmgestaltung. Man merkte dabei nicht, daß die gezogene Parallele nicht restlos stimmte, trotz des offensichtlichen Ausbleibens großer und selbst durchschnittlicher Leistungen „zeitgenössischer" Musik, die wirklich populär hätten werden können. Es war ein Verhängnis, daß die wenigen, nicht aus damaliger Konjunktur ersprossenen Werke der „Neuen Musik" von Wert kein oder doch nur ein allzu kleines Publikum hatten. Es stimmte da etwas nicht beim Vergleich mit der Aufnahme, welche neue Werke in früheren Zeiten fanden, wo den Gegnern doch mindestens eine moralisch, wenn auch nicht numerisch gleichstarke Schar begeisterter Anhänger im Publikum entgegenstanden. Wie dem Dillettanten als Klavierspieler die Spieltechnik zu hoch geworden, so war auch der Hörer mit der Höhe des nunmehr nötigen technischen Verständnisses nicht mehr mitgekommen. All dies hat eine kulturpessimistische Auffassung der Musiksituation vergangener zweier Jahrzehnte mit einsichtigen Gründen gefördert. Und doch ist dieser Geringschätzung besonders der reichen und überreichen Pflege „alter" Musik eine ganz andere Bewertung entgegenzustellen.

Die ausschließliche Pflege von Gegenwartskomponisten in vergangenen Zeiten, in einer Bach-, Mozart-, Beethovenzeit bedeutete nicht unbedingten Gewinn. In der Baukunst sind vergangene Stile nie ganz in die Nacht des Vergessens versunken, hier stand das Erbe für die Tradition über Jahrhunderte hinweg sichtbar da. Wie die Malerei der Vergangenheit in Kirchen und Museen, so waren die Werke der Dichtkunst, leicht lesbar, in Büchern zugänglich. Goethe kannte Hans Sachs, Bach hat von Heinrich Finck nicht den Namen gewußt (er kannte noch Frescobaldi, vom 16. Jahrhundert nur verstümmelte — kontrafaktierte — Proben), Goethe konnte Shakespeare erleben, Beethoven hat von Schützens gewaltigem Werk nichts geahnt! Man muß sich solches mit aller Eindringlichkeit vor Augen führen, um zu verstehen, welche Bedeutung die Erweckung des musikalischen Erbes haben mußte. Die ungeheure Größe der erschlossenen Welten eines Bach, Händel, Schütz, der Musik des 16. Jahrhunderts mußte einfach erdrückend wirken. Wie sollte die Jugend, sie auf die Waagschale der Jahrhunderte legend, diese große deutsche Kunst nicht der in so vielem kleinlichen und großen Stil, geprägte Form und innere Haltung vermissenlassenden Musik des 19. Jahrhunderts nicht vorziehen? Es war

naturgemäß, daß dabei Ungerechtigkeiten begangen wurden, von einer Jugend, die sich den von der Musikwissenschaft nach und nach philologisch erschlossenen Reichtum, selbst weiterforschend, in einer Stärke erlebnishaft und lebensnah eroberte, welche die Gelehrten von 1900 sich nie hätten erträumen lassen. Die Wirkung der durch keine Jahrhunderte überlieferten, nun plötzlich durch die Bach- und Händelwiedergeburt im 19. Jahrhundert erlebten Vorbilder älterer Meisterwerke blieb bekanntlich bis auf die Gegenwart, fehlende Tradition nachholend, ständig im großen Crescendo. In keiner anderen Kunst ist ein ähnlicher Vorgang dieser Stärke zu beobachten. Die Wirkung auf Stilbildung, auf Formenwelt und Haltung steigert sich weiter. Daß dem vielleicht ein Nachlassen schöpferischer Kräfte für den Augenblick entgegensteht, ist wohl nur ein Ausgleich auf die überkräftigen Eindrücke. Kulturpessimismus ist hier nicht berechtigt: jetzt erst wird — in die Weite gesehen — Tradition in großem Stile möglich, wird auch eine Jahrhunderte überbauende deutsche Tradition möglich.
Die Pflege des Erbes der deutschen Musik der Vergangenheit ist nun als Problem keineswegs mit der Frage der Neuausgabe erschöpft. Zu dieser kommen zwei weitere, die Frage der Aufführungspraxis und die wichtigere Frage nach dem Einbau dieses erschlossenen Erbgutes in das Musikleben und das Leben der Nation überhaupt.

Aufführungspraxis

Die Musikwissenschaft hat das Problem der Aufführungspraxis älterer Musik noch nicht erschöpfend behandelt, doch haben die von ihr erkundeten Tatsachen die Aufführungstechnik für alte Musik umgestaltet. Zwei Standpunkte waren einander entgegengesetzt: der eine verlangte den historisch (möglichst) getreuen Apparat, er suchte die alten Instrumente zu benützen und hält sich genau an die (freilich durch „verlorengegangene Selbstverständlichkeiten" zu ergänzende) originale Auffassung des Kunstwerkes. Der andere gestattete, in dem er den gegnerischen Standpunkt den „musealen" nannte, eine Ausdeutung des Kunstwerkes im Geiste und selbst Stile des Interpreten mit den modernen Instrumenten und ihren klangtechnischen Möglichkeiten bis zur völligen Umarbeitung und Verschmelzung mit dem eigenen Werkstil. Dieser letzte war der ältere Standpunkt, auf dem, ohne Problematik, ein Schumann und Liszt stand, auf dem starke Persönlichkeiten der Musikpraxis bis zu Regers Bachspiel- und Bearbeitungen standen und die meisten deutschen Virtuosen (vom Ausland ganz zu schweigen) noch stehengeblieben sind. Zwischen einem pedantischen Akademismus und virtuoser Selbstherrlichkeit gibt es naturgemäß der Zwischenstufen viele. Für das Ergebnis der Kunstwirkung werden die beiden Kräfte der künstlerischen Erlebnis- und Gestaltungskraft und des ernsthaften, vom Wissen getragenen Versuchs historischer Klangtreue einander ergänzen. Heute ist allerdings durch eine Generation von Spielern alter Instrumente der einstige Historismus

des „historischen Konzertes" überwunden und auch die starke Persönlichkeit wird und muß, bevor sie den in moderner Musik geübten Stil konzertflügelspielend oder modernes Orchester dirigierend ungehemmt entfaltet, sich doch erst bequemen, erst einmal das heute von Vielen in gewissenhafter Selbsterziehung errungene Können in der Wiedergabe alter Musik zu studieren! Dazu gehört die Abgewöhnung des großen Effektes einer rauschenden Technik, der Ziel des Virtuosen ist.

Es wird somit die Pflege alter Musik allmählich zu einer Frage der inneren Haltung, die ein großes Stück Virtuoseneitelkeit geopfert hat, um dafür Innerlichkeit und Treue gegen das Kunstwerk zu gewinnen. Für viele Kenner ist die Frage des Instrumentes die entscheidende. Am eindeutigsten wird in der Klaviermusik das alte Instrument, das Cembalo, verlangt, ähnlich von der Orgelbewegung die Barockorgel, auch die Gambe hat gewonnen; daneben treten Fragen wie die der Blockflöte bei Bach u. a. m. Es sei nicht geleugnet und verkannt, daß das Instrument durch den Zwang der Technik und des Klanges viele Aufgaben der Interpretation von selbst einer richtigen Lösung entgegenführt und Verzerrung in Klang und Dynamik ausschließt. Das Instrument löst aber noch nicht Alles, man kann auch auf dem Cembalo dilettantisch und stillos spielen, während eine ganz bewußte Vorstellung der Klangmöglichkeiten einer Zeit in freiwilliger Beschränkung auch etwa auf dem modernen Instrument eine stilvolle, wenn auch nicht klangtreue, Wiedergabe ermöglicht. Späte Haydn-, Joh. Chr. Bach- und Mozartkonzerte auf dem Cembalo vorzutragen ist eine hinwiederum neu hinzugekommene stilistische Entgleisung; der moderne Flügel, wenn auch zu stumpf im Klang, steht dem alten Mozartflügel kaum ferner als jenes. Das Ideal des echten Instrumentes für jeden Stil, wird wie der Mozartflügel[1] sich nur für Spezialisten verwirklichen lassen. Andererseits wird die Erweckung der alten Instrumente in den Museen aus hundertjährigem Dornröschenschlaf, wie sie in der Hochschule zu Berlin unter Schünemann durchgeführt wurde, für Rekonstruktion und stilechte Wiedergabe von richtunggebender Bedeutung. Musiziergruppen,[2] Aufführungen zeigten die Fruchtbarkeit des Musizierens auf alten Instrumenten, für deren Neukonstruktion sich heute in Deutschland wieder sachkundige Instrumentenbauer gefunden haben. Diesen Fragen der Aufführungspraxis und der Instrumentverwendung werden wir unsere Aufmerksamkeit schenken.

Noch oder gar nicht hat die Wissenschaft die eigentliche Spielpraxis zum Ziele historischer Untersuchungen gemacht. Nur ganz wenige Spieler haben versucht, durch genaue Befolgung der originalen Fingersätze und der unkorrigierten Dynamik in der Musik der Beethovenzeit für Violine etwa der Klangfarbe näherzukommen. Das Lagenspiel mit allen seinen Sensationen kannte m. E. die Bachzeit überhaupt nicht, das dort nur der Erreichung der Tonhöhe diente. Welche Vortragsnummern sich in die klassische Violinmusik mit den auf einer ganz anderen Klangtechnik be-

[1] H. Brunner, Das Klangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit, Augsburg und Brünn 1931.
[2] Siehe Seite 60.

ruhenden Ausgabe eines Ferdinand David u. a. eingeschlichen haben, das ist allein eine Untersuchung von Umfang für sich. An einer Beethoven-Sinfonie ist diese nachträgliche und abträgliche Vortragsnuancierung als „romantisches Beethovenbild" erkannt worden.[6] Noch schwieriger als die Frage der Spieltechnik der Instrumente dürfte das Problem der Gesangsbehandlung in vergangenen Zeiten sein. Hier ist das Instrument kein anderes als in der Gegenwart und kann aus Spielweise und Klangverhältnissen keine Anhaltspunkte geben. — Gerade hier öffnet sich ein großes Betätigungsfeld für eine wirkliche Zusammenarbeit von Wissenschaft und vorurteilsfreier Praxis. Auch hier ist wiederum die Erziehung der jungen Generation von ausschlaggebender Bedeutung. Der junge Künstler von heute hat gegenüber dem vor 10 Jahren eine gänzlich andere, weniger einseitig von der Nachromantik als Grunderlebnis her gerichtete Einstellung ein weiteres und liebevolleres Verständnis des musikalischen Erbes der Vergangenheit, er ist weniger sensualistisch und individualistisch und kann unendliche Schätze deutscher Musik, den Vätern noch „Historismus", als lebensvolles Gut dem Volke darbieten.

Deutsches Musikleben / Gesellschaftsgrundlagen

Die vielfach bei der Jugend in steigendem Maße seit 1900 zu beobachtende Abneigung gegen die Musik der Vatergeneration ist keineswegs nur eine ästhetisch-stilistische, sondern verbunden mit der Abneigung gegen die Form des Musiklebens von heute, die Form insbesondere des großstädtischen Musikbetriebes. Form des Musiklebens und Inhalt der Musik sind allerdings untrennbar verknüpft. Die Form dieses Musiklebens stellt sich dar als „kapitalistische", so meinte man. Konzert- und Opernbillette sind käuflich, die Musik in diesen Veranstaltungen und ihre Hörer sind nicht durch eine bestimmte innere Lebensordnung in einem Lebenskreis miteinander verbunden, sondern kommen nach einer finanziellen Auswahl der Zahlungskräftigen in Verbindung, so folgerte man. Wobei doch eingewendet werden muß, daß hier der käufliche Eintrittsschein keineswegs der einzige Zusammenhalt des Hörer-„Publikums" ist, sondern nur eine Abtrennung einer Gesellschaftsschicht, des sog. höheren Bürgertums, von anderen Bevölkerungsschichten, während die Schicht selbst aber in sich recht gleichförmig, und nicht nur durch das gemeinsam erwerbliche Billett verbunden ist. Im großstädtischen Musikbetrieb insbesondere ist anstelle einer echten Liebe zur Kunst vielfach das rein Gesellschaftliche Anlaß zum Besuch von Musikdarbietungen geworden. Mit dieser Erscheinung stellte sich ein recht äußerlicher Hang zur Repräsentation, zum Starkult, zur Überschätzung der Interpreten ein, an deren Spitze nun der Taktstockvirtuose getreten war. Ging doch der Starkult so weit, daß auf Opernzetteln nur noch der berühmte Dirigent als Attraktion, nicht aber mehr der Name des Komponisten genannt wurde. Wir alle haben es schmerzlich erlebt, wie sehr der ganze Konzertbetrieb

[6] Jón Leifs, Interpretationsstudien, Neues Beethoven-Jahrbuch 3, 1927.

veramerikanisiert wurde. Kein Wunder, daß die Abneigung der Jugend gegen diese Kehrseiten des Musikbetriebes bis zur Verneinung des Konzertes und der Oper als gesellschaftlicher Form und ihres musikalischen Inhaltes ging, einer Jugend, die sichtbar zuerst nur im losen Zusammenschluß der Jugendmusikbewegung wurde. Auch die Hitler-Jugend sucht heute bewußt neue Formen des Musiklebens zum neuen Inhalt. „Man wirft der Jugend vor, sie stände der großen Kunst feindlich gegenüber, habe überhaupt kein Kunstbedürfnis. Und hier sagen wir allen, daß sie wohl gezwungen sind, manche Brücken abzubrechen, um an die Kolonisation von Neuland heranzugehen. Wir wollen nicht überalterte Formen der Kunstpflege einer jungen Generation bringen und einem kunsthungrigen Volk, das nicht das geringste Verständnis mehr dafür hat, weil der politische Lebenskreis ein anderer geworden ist ...“[4] Die Tagung der Hitler-Jugend in Erfurt beweist, daß hier die richtigen Wege gesucht wurden: wertvollstes Erbe der Vergangenheit als ideales Richtziel (Bachs „Kunst der Fuge“) und betonte Gegenwartsverbundenheit (Kantate von Maler).[5]

In dieser von der Jugend ausgegangenen Erneuerungsbewegung steht im Vordergrund der Probleme im bewußten Gegensatz zum Konzertbetrieb mit musikalisch „passiven“ Hörern die „Aktivierung“ des Hörers, oder besser: seine Ersetzung durch die mitsingenden und mitspielenden „Laien“. Inzwischen ist diese Forderung nach Aktivierung in die breite Musiköffentlichkeit vorgetragen worden, tausendfach wiederholt und gutgemeint mit vielen richtigen und manchen übertriebenen Argumenten begründet worden. Auch diese „Aktivierung“ des Laien ist ein Problem der musikalischen Erziehung, des Einzelnen und des ganzen Volkes und als solches ein soziales Problem.

Die Jugendmusikbewegung hatte von ihrer Musik ausdrücklich gefordert, daß sie „Gemeinschaftsmusik“ sei. Hier liegt eines der schwierigsten und wohl das tiefste Problem unserer Musikpflege: der Einbau der Musik in die völkische Gesellschaft. Die „hohe Kunst“, unser so ungeheuer vervielfältigter und verfeinerter Apparat öffentlicher Musikpflege galt vielen Laienkreisen als rein ästhetisches Genießertum; man lehnte sie als „ästhetisch“, als „individualistische“ Kunst ab. Gesellschaftsbedingte Verflachung des Hörertums bedeutet aber noch nicht Wertlosigkeit großer Zeitabschnitte unserer deutschen Musik, und Übersättigung durch Scharen von Nachläufern bedeutet noch nicht Wertlosigkeit der „Romantik“ (und Spätromantik)! Was unsere Väter als höchste Kunst empfanden, sollte nicht vielfach aus einem Vorurteil so ganz als erledigt gelten. Auch hier sollte der Stilwandel nicht die Tradition abreißen lassen, wie es nicht unbedingt zum Vorteile der deutschen Musik katastrophenhaft unter Einwirkung fremder Kunststile schon öfters (etwa 1600 und 1750) geschah! Die musikalische Jugend sollte die Musik der ver-

[4] Wolfgang Stumme in „Musik und Volk“, 1. Jahrg. 1933, Heft 5, S. 169.
[5] Vgl. den Bericht S. 56.

gangenen zwei Generationen nicht ungeprüft beiseite schieben, sondern auch hier aus einem jungen Erbe das Erwerbbare erwerben und bewahren! Für die Pflege der „hohen Kunst", die wir nicht missen wollen und nicht verlieren können, ohne als Volk zu verarmen, wird immer ein großer musikalischer Apparat, der hohe irgendwie einzubringende Kosten verursacht, und dafür Einnahmequellen nötig sein, welche Gestalt auch deren wirtschaftliche Einrichtung haben mag.
Ganz andere und neue Aufgaben erwachsen aber der Jugend in den großen neuen Organisationen, deren musikalische Formen zu schaffen nicht nur ihr Recht, sondern ihre Pflicht ist. Sie sind volksmusikalischer und volkspädagogischer Art, und sie müssen unter diesem anderen Gesichtspunkt betrachtet werden.
Die Musik als Band der Gemeinschaft betrachtet führt zur Frage der Musik als Dienerin des Staates. Die platonische Auffassung der Musik sollte nicht ohne gewissenhaft getane Unterscheidung der Stelle und des Wesens der Musik bei den Griechen und bei uns heutigen Deutschen gedankenlos und billig nachgeschrieben werden. Die Rangordnung, in der unsere hohe Musik innerhalb der geistigen Güter unseres Volkes steht, ist denn doch eine andere als sie dort war. Andererseits ist es bis zum Ende wurzelloser Selbstzweckhaftigkeit, zum „l'art pour l'art" noch ein weiter Irr-Weg, den die große deutsche Musik eben niemals gegangen ist. Die große deutsche Musik ist nicht bestimmt, nur Rahmen zu bilden, sondern hat, im Gegensatz zur Antike, deren Musik auf einer anderen Stufe der Lebensbindung stand, ihre geistige Eigenprägung aus der Erlebniskraft der deutschen Seele. Wohl hat sie die Kraft, die Menschen einzubeziehen in die geistige Lebensordnung, aus der sie jeweils zeitlich als ihrer gesellschaftlichen Grundlage entsprungen ist. Vorsätzlich sie zur Dienerin einer Idee zu machen, das werden niemals Tonmeister wollen, sondern nur Tonmacher versuchen. Auch die Meister haben in solchen gelegentlichen Versuchen nur ihr Schwächstes geleistet, wie Weber in der Jubelouverture und Wagner im Kaisermarsch. Eine nationale Musik, die als Ideal und Erfüllung des Wesens und der Begabung des Volkes vorschwebt, muß natürlich gewachsen sein. Ihr Unterbau ist die Volksmusik, das breite Fundament, das den kühnen Dom geistiger Höhenleistung deutscher Musik zu tragen bestimmt ist.
Die hohe Musik ist das richtungweisende, ehrfurchtgebietende Mahnmal göttlich Begnadeter zu Größe und Schönheit, das weithin leuchten soll über dem Volke, auch wenn nur dessen kleinster Teil ihm nahen kann. Die Pflege dieses Erbes der Größten unter den deutschen Meistern ist Pflicht und wird von Tagesfragen nicht berührt. Unser Musikleben ist wie das geistige Leben in Schichten gegliedert, die, im wesentlichen heute noch sozial gestuft, nach den entwickelten Kräften geistiger und bildungsgeformter Art ein diesen entsprechendes Musikgut pflegen.[6] Wie weit es möglich ist oder sein wird, die höchste Kunst dem Volke zugänglich zu machen, ist eine Frage des Bildungsniveaus, das immer weiter zu heben Voraussetzung ist.

[6] Vgl. Engel, Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft. Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1935, Jg. XVII, S. 175.

Volksmusik

Wollen wir das hohe Ziel einer gesunden Volksmusik verfolgen, so müssen wir uns erst über die Weite dieses Zieles klar werden. Wir besitzen einen überreichen Schatz an Volksliedern, der, seit langem aufgezeichnet, pflegerisch in der Volksmusikerziehung betreut wurde. Dieser Schatz bildete ein Bildungsgut, das auch heute noch mit Recht bewahrt, erhalten und vermittelt wird. Sehr glücklich war der Gedanke, die „deutsche Liedweise vom Mittelalter bis zur Gegenwart" in den Aufgabenkreis der Reichsdenkmale einzubeziehen. Nur abgeschlossene Gegenden kennen noch eine völlig bodenständige Volksmusik bis in das Instrumentarium hinein. Während die Allerweltsziehharmonika, die Mundharmonika und die Guitarre die alten Volksinstrumente im allgemeinen restlos verdrängt haben, lebt in den Alpen die Zither in Bayern, ja die Harfe als echtes Bauerninstrument noch in Tirol (u. a. im Zillertal), in wenigen Resten sogar noch das (echte) Hackbrett. Philologisches Sammeln und erziehliche Pflege des noch lebenden Volksliedes, zu dem noch die Reste des musikalischen Brauchtums und der Instrumentalmusik treten, ist eine längst erkannte Aufgabe.

Zu diesem Schatz an Bestehendem tritt noch etwas Lebendiges, was sich des Sammelns und der Pflege entzieht: einmal das Weiterwachsen, die lebendige Entwicklung der Lieder, die verändert, umgeformt, neugeprägt werden, da das wirkliche Volk keine philologische Korrektheit, sondern naturhafte Freiheit im Singen kennt, deren Tempo und Vielgestaltigkeit der Variantensammler kaum nachkommt. Eine neue Erscheinung ist das neue volksläufige Lied, dessen Komponisten und Dichter wir kennen, das also einen Verfasser hat, im Gegensatz zur bisherigen Definition der Volkslieder, und doch echtes Volkslied wird, wie viele politische Lieder. Dem Volkslied und seinen mannigfachen Aspekten wird unser zweites Heft gewidmet sein.

Wer wahrhafte volksmusikalische Erziehungsarbeit leisten will, wird den Unverbildeten freilich nicht gleich heranführen wollen zu den höchsten Werken der Kunst; denn sie sind nur dem zugänglich, der neben Begabung auch gewisse musikalische Schulung besitzt. Das Volk als solches steht hier nicht anders als das Individuum, das, wie wir es an uns selbst erfahren haben, eine lange Erziehung und Bildung durchmachen muß, um zur hohen Kunst zu gelangen, welcher Weg zwar von der großen Begabung verkürzt, aber nie übersprungen werden kann. Groß ist die Aufgabe, die hier vor uns steht; man sieht es daran, wie wenig aus dem Werk der Meister wirklich volksläufig geworden ist, — kaum ein paar Melodien! Echte Erziehung ist Bildung, Formung, Ausreifenlassen, nicht bloßes Anbieten.

Das Lied, in der einfachsten Form, vermag eine Gemeinschaft sonst — gesellschaftlich — lose Verbundener zu einen. In geschlossenen Lebens- und Erlebnisgemeinschaften, in Bünden und Organisationen, vermag es aus dem Geist der Gemeinschaft heraus allmählich in höheren Formen sich zu erfüllen, wie die musikalische Ge-

staltung von Feierstunden in der Hitler-Jugend, wie manche Betriebsgemeinschaften, gezeigt haben. Der Schritt zur höheren Form ist von Alters her der Kanon, dessen musikalisch und menschlich zur Gemeinschaft zwingende Kraft die Jugendmusikbewegung gewissermaßen neu entdeckt hatte. Hier liegen überall Ansätze und mehr zu einer echten Volkskunst. Als von Bedeutung ist hier die Arbeit der Lobeda-Chöre und Musikgilden zu nennen. Hier wird mit achtunggebietendem Ernst versucht, die Form des „Offenen Singens“ in Arbeits- und Lebensgemeinschaften zu volkskünstlerisch geschlossenen und sinnvoll aufgebauten neuen Formen des Musizierens auszubauen. In dem Bericht über den Cäcilientag einer süddeutschen Stadt in diesem Heft (S. 58) ist ein besonders schön gelungener Versuch einer planvollen Zusammenfassung aller musikalischen Kräfte in volkstümlichem Geiste zu sehen.
Heute bieten große Organisationen die Möglichkeit zum Besuch und Hören künstlerischer Veranstaltungen, die sonst dem Hörer sozial unzugänglich waren, vor allem durch den Rundfunk. Das ergibt die sehr ernste Frage nach den Grenzen zwischen „Volksmusik“ und „Unterhaltungsmusik“. Diese Unterhaltungsmusik ist heute nach der Qualität der Ausführung unerhört verbessert. Heute spielen sie Musiker, die vor wenigen Jahrzehnten sich mit ihrer Technik nur in Konzerten hätten hören lassen. Das hat eine sehr bedenkliche Seite, da hier eine glitzernde Hülle über innere Hohlheit geworfen wird. (Pfitzner hat darauf hingewiesen). Die maschinelle Sicherheit der Reproduktion, besonders im Orchesterspiel, ist ein Wesenskennzeichen unseres Aufführungsstiles. Sie hat eine gute und eine gefährliche Seite, nach dem Wert der ausgeführten Musik.

Musik und Wissenschaft

Die Frage des Einbaues des Erbes deutscher Musik durch Ausgaben, Wiedergabe und Programmgestaltung in Schule, Haus, Konzert und Rundfunk erfordert immer mehr das Zusammenwirken aller Musiker mit geistiger Bildung. Mit dem Erstarken der Musikwissenschaft ist auch die Zahl der wissenschaftlich gebildeten Praktiker gewaltig gestiegen. Der Kampf um die Bildung des Musikers, verbunden mit dem Kampf um die soziale Höherstellung, durch Beethoven und Liszt entschieden, hat die Musiker wieder auf ein höheres geistiges Bildungsniveaus gebracht, nicht nur durch die Wissenschaft an der Universität, sondern durch die große Zahl der wissenschaftlich geschulten Lehrer an Hochschulen und Konservatorien, die hier dem Durchschnitt der Musikerschaft neben ihrem instrumentalen Können wieder allgemeine geistige und musikwissenschaftliche Bildung vermittelt; wieder, denn der geistige Bildungshochstand hat dem Musiker keineswegs immer gefehlt. Es darf auch erinnert werden daran, daß die soziale Geringschätzung des Musikers im frühen Mittelalter nicht ursprünglich germanisch war, da der Sänger bei den Germanen höchste Achtung genoß, sondern eine peinliche Erbschaft der verfallender römischen Kultur zugehörigen „Ioculatores“. Der Bildungswert und die Hoch-

schätzung der Musik auf den mittelalterlichen Universitäten, das Amt des Cantors, das erst im Neuhumanismus endgültig von der einst ehrenvollen Belastung mit Lateinunterricht, nicht ohne Kämpfe, denken wir an Joh. Seb. Bachs, des Thomaskantors, Erlebnisse, entbunden wurde, wodurch der Pflichtmusikunterricht hinter den Sprachunterricht, die Musik hinter die Philologie gesetzt war — sie beweisen, daß wissende Bildung und bildendes Wissen wie dem Künstler, so der Kunst von Nutzen war. Mit der höheren Bildungsstufe des Musikers der Neuzeit ist freilich wieder ein Schaden eingeschlichen. Richard Wagner macht sich über den Typus des akademisch gebildeten Musikers einmal folgendermaßen lustig: „Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponierend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigieren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zudem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musiker gar nicht vorgekommen war."[1]

Ideal einer Volksmusik

Der gebildete Musiker der älteren Generation wuchs in den Grenzen einer Gesellschaftsschicht auf, seine Bildung oder, mit Wagner zu reden, seine „Gebildetheit" trennte ihn vom breiten Strom volkstümlichen Musikempfindens. Wer hier ernstlich den Weg zur Volksmusik der Zukunft sucht, der muß sich über den schon erwähnten schichtenmäßigen Aufbau unseres Musiklebens klar werden, er muß erkennen, daß, wie gesagt, was in ernsten Konzerten und Opern musiziert wird, nur ein Bruchteil dessen ist, was das ganze Volk, hier: die Nation, musiziert. Unendliche Menge von Musik wird in populären Konzerten, in Wirtshäusern und Gaststätten, in Biergärten und Platzkonzerten usw. und auf Wunsch des Publikums — die Intendanten wissen davon ein Lied zu singen — im Rundfunk verbraucht, von der nur ein bescheidener Teil der hohen Kunstmusik, der größere Arrangements aus Opern, Sinfonien u. a. entstammt. Daß der Wert dieses Musikgutes, welches wir „höheren" Musiker kaum kennen, so sehr bescheiden ist, daß es mehr Abfall vom Tische der hohen Kunst bedeutet, daran ist zweifellos die durch die isolierende „Gebildetheit" bedingte, nur auf eine dünne obere Gesellschaftsschicht eingeengte Blickrichtung des heutigen Musikers schuld. Eine ernsthafte Bemühung um diese Frage setzt die Erkenntnis der sozialen Schichtung unseres Musiklebens voraus. Der deutsche Musiker der Zukunft muß aus der Verengung eines gesellschaftlich begrenzten Geistes- und Empfindungshorizontes hinausgeführt werden durch Erziehung, er muß eine lebendige Bindung an die Musik des „Volkes" bekommen, die sich nicht in der Zahl seiner Opernaufführungen und der Höhe seiner Tantiemen ausweist,

[1] „Über das Dirigieren". Ges. Schriften. Hrsg. v. Kapp, VII. S. 158, 166.

auch nicht durch die Tatsache, daß er auf Aufforderung des Verlegers X für die Volksliedsammlung Y ein altes Volkslied vielleicht in zweistimmigen Satz für Blockflöte und Guitarre ad lib. gesetzt hat. Auch eine Aufforderung an die Komponisten, wie sie durch Graener ergangen ist, Unterhaltungsmusik von Wert zu schaffen, mag vielleicht einzelne hübsche Werke zeitigen, aber dem Problem einer zukünftigen Volksmusik nicht auf den Grund kommen.

Die Isolierung des Musikers auf die Kunst einer eng begrenzten Gesellschaftsschicht war auch Ergebnis einer einseitig nach deren Geschmacksforderungen gerichteten musikalischen Erziehung. Der Erziehungsplan des Musikers hat heute schon erhebliche Abwandlungen erfahren und wird und muß noch weitere erfahren. Chorisches Singen, praktisches Musizieren mit Laiengruppen, Volkstumsarbeit hat bei der jungen Generation schon die Blicke von einer rein virtuosen Ausbildung auf wesentlichere Erziehungsziele gelenkt, wie das z. B. in der Neugestaltung unserer Musikhochschulen zum Ausdruck kommt.

So stellen die Pflege des Erbes und die Wege künftigen deutschen Musiklebens unsere Gegenwart vor eine Fülle von Problemen und Aufgaben, von dem hier ein, wenn auch bedeutungsvoller Ausschnitt umrissen wurde, Aufgaben, welche die engste Zusammenarbeit aller wissenschaftlich gebildeten und geistig interessierten Musiker erfordert, mag auch ihre Lösung einer Generation nicht gelingen. Allen Problemen und allen Anregungen dieser Art will diese unsere neue Zeitschrift offenstehen. Wir rufen alle, die mit uns gehen wollen, das Erbe deutscher Musik zu pflegen, den Weg zur Volksmusik zu suchen und über die Möglichkeiten deutschen Musiklebens zu forschen, auf zur Sammlung, zur Besinnung und zur Mitarbeit.

DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

VON HEINRICH BESSELER

Es ist noch nicht allzulange her, daß über die Denkmäler Deutscher Tonkunst und ähnliche Monumentalunternehmen das boshafte Wort von den „papierenen Friedhöfen" in Umlauf gesetzt wurde. Man eiferte gegen die „trostlos unmusikalische" Arbeit der zünftigen Forschung und legte sich damit auf eine Absage an die Wissenschaft fest, die auch heute noch in manchen Musikerkreisen Widerhall findet. Die Herausgeber und Bearbeiter jener „papierenen Friedhöfe" haben das Urteil über ihr Werk mit gutem Gewissen der Geschichte überlassen. Heute darf festgestellt werden, daß die Erschließung unserer musikalischen Vergangenheit, die in den Denkmälern unternommen wurde, Erfolg und Anerkennung im deutschen Musikleben gefunden hat, und zwar in einem Maße, wie es sich in der Vorkriegszeit wohl niemand träumen ließ.

Seit Jahren beschäftigen sich die Denkmälerkommissionen immer wieder damit, daß die vorliegenden Bände zu Nachdrucken, Bearbeitungen, Aufführungen, Rund-

Funkſendungen benutzt werden, ohne dem wiſſenſchaftlichen Unternehmen gebührenden Anteil am materiellen Erfolg einzubringen. So begrüßenswert die praktiſche Anerkennung der Denkmälerarbeit auch ſein mag — auf die Dauer kann ſich die Wiſſenſchaft nicht mit der Rolle des „Idealiſten“ abfinden, der ſeine Leiſtung unentgeltlich und oft ſogar ungenannt von anderen auswerten läßt. Hier war im Aufbau des Denkmalunternehmens offenbar eine Lücke.

Auf der anderen Seite galt es, die Lage des Muſikers und Liebhabers zu berückſichtigen. Wie konnte er in größerem Ausmaß Monumentalausgaben benützen, die zunächſt für öffentliche und private Bibliotheken und überhaupt für den „wiſſenſchaftlichen Gebrauch“ angelegt waren? Nicht nur Preis und Umfang machten die Sammlungen ſchwer zugänglich — allein ſchon das ſchwere Format, die alten Schlüſſel, die gewichtigen Einleitungen halfen jene reſpektvolle Diſtanz erzeugen, deren Überwindung beim Muſiker und Liebhaber ein gewiſſes Maß von Zivilcourage und erheblichen Zeitaufwand vorausſetzt. So war es allzu verſtändlich, daß das ſtarke Verlangen nach den Schätzen alter Muſik in erſter Linie durch wohlfeile Kleinausgaben befriedigt wurde, die im letzten Jahrzehnt in faſt unüberſehbarer Zahl den Muſikalienmarkt überſchwemmten. Viele dieſer Ausgaben waren wertvoll und mit echt wiſſenſchaftlicher Treue hergeſtellt. Daß auch eilfertige Konjunkturarbeit mit unterlief, ließ ſich nicht vermeiden. Für den Liebhaber war es ſchwer, beides zu unterſcheiden. Die Verhältniſſe hatten ſich zwangsläufig entwickelt; eine Änderung war in abſehbarer Zeit kaum zu erwarten.

So war die Lage, als vor einem Jahre der Aufbau des Staatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung zu einer Neuordnung des Denkmalweſens Anlaß gab. Wiſſenſchaftliche Großunternehmen auf der einen Seite, Kleinausgaben für den praktiſchen Gebrauch auf der anderen ſtanden ſich gegenüber: die Kluft zwiſchen Forſchung und Leben erſchien kaum überbrückbar. Aber ſie mußte geſchloſſen werden, wenn überhaupt die Wiſſenſchaft ihre Aufgabe im Geſamtkreis des volklichen Daſeins ſinnvoll erfüllen ſollte. Wohin das Prinzip der repräſentativen Denkmalausgabe letzten Endes führt, erkennt man an dem vor einigen Jahren begonnenen italieniſchen Großunternehmen „Istituzioni e Monumenti dell' Arte musicale italiana“. Die gewaltigen Bände, herausgegeben unter der Schirmherrſchaft Muſſolinis, ſind in der Tat nur noch monumentale Darſtellung der Vergangenheit unter dem Geſichtspunkt der Kultur-Repräſentation. Dieſe Auffaſſung iſt die unſere nicht mehr. Wir ſind überzeugt, daß ein ſchmales Heft Muſik, die allenthalben freudig begrüßt und aufgeführt wird, ſchwerer wiegt als hundert Folianten in Bibliotheken. Die Wiſſenſchaft iſt auch dort, wo ſie Denkmale der Vergangenheit erſchließt, ebenſowenig, ja noch weniger Selbſtzweck, als bei jeder anderen Aufgabe. Sie dient dem Leben, indem ſie aus der Vergangenheit das Lebendig-Wirkſame heraufruft und der Gegenwart als mitgeſtaltende Kraft zuführt. Nur ſoweit ſie dieſe Aufgabe erfüllt, bewährt ſie ſich als verantwortliche Hüterin unſeres geiſtigen Erbes.

Das neue Denkmalunternehmen hat den überlieferten Titel „Denkmäler deutscher **Tonkunst" als mißverständlich** und nicht voll zutreffend abgelegt. Nicht zutreffend **deshalb, weil die Beschränkung** auf Ton„kunst" zu Unrecht das einstimmig-lebens-**verbundene Musizieren** (Volkslied und -tanz, Trompeterfanfaren, Gregorianik und **ihre Eindeutschung)** beiseite läßt. Aber nur die Gesamtheit der Musik, die auf un-**serem Boden** gewachsen ist und Jahrhunderte hindurch das Leben der Nation er-**füllt und verklärt hat,** bildet das „Erbe" im vollen Sinne. Daß seine Erschließung **und Aneignung als Ziel** gilt, soll der neue Titel „Das Erbe deutscher Musik" an-**deuten. Diese Ausgaben** wenden sich in gleicher Weise an den Musiker, Forscher und **Liebhaber. Sie** wollen zum Musizieren benutzt werden und sind in jeder Weise auf **diese Bestimmung hin** angelegt. Vor allem mußte der musikalische Wert des Ver-**öffentlichten** ausschlaggebend sein, damit nicht Werke von gesamtdeutschem Range **ungeschieden** mit anderen zusammenstehen, die nur den Durchschnitt einer örtlichen **oder landschaftlichen** Überlieferung darstellen. So ergibt sich die Trennung von „Reichsdenkmalen" und „Landschaftsdenkmalen", die es gestattet, jedes Werk, das eine Ausgabe verdient, seinem angemessenen Wirkungskreise zuzuordnen.
Hier darf allerdings nicht übersehen werden, daß die Erschließung unseres musi-kalischen Erbes bereits weitgehend in Angriff genommen ist. Nicht nur die Denk-mäler deutscher Tonkunst, die Denkmäler der Tonkunst in Bayern, zahlreiche Bände des österreichischen Denkmalunternehmens und die vielen praktischen Kleinausgaben der letzten Jahre enthalten Musik, die zum gesamtdeutschen Erbe gehört, sondern vor allem die Ausgaben älterer Meister, teils abgeschlossen, teils noch im Erscheinen, sind an der Erschließung gerade des künstlerisch wertvollsten Bestandes wesentlich beteiligt. Die neuen Reichsdenkmale müssen daher zunächst auf die Ergänzung der bisherigen Lücken Bedacht nehmen, was notwendig zu einer ungleichmäßigen Ver-teilung des Stoffes führt. Die Überlieferung ist jedoch so überreich, daß immer noch hohem musikalischen Range, sondern auch „Denkmale", die um ihres Erinnerungs-aus dem Vollen geschöpft werden kann.
So bringen die Reichsdenkmale nicht nur Werke und Sammlungen von besonders wertes willen von der Nation pietätvoll bewahrt werden. Hierzu gehört z. B. Jo-hann Sebastian Bachs Sammlung von Werken seiner Vorfahren, die unter dem Ti-tel „Altbachisches Archiv" in den ersten beiden Reichsdenkmalbänden zum Bach-Ge-denkjahr 1935 als Erinnerungsgabe veröffentlicht ist. Diese Hinterlassenschaft der Bach-Familie im 17. Jahrhundert ragt weit über die Bedeutung eines Thüringer Landschaftsdenkmals hinaus. Sie zeigt den Untergrund, der das unvergängliche Werk Bachs trägt: die Kantoren- und Organistenkunst der Bachischen Sippe, in der schon hier und dort, wie bei Johann Michael und Johann Christoph Bach, Genieblitze wetterleuchten. Als dritter Band der Reichsdenkmale tritt zu dieser Sammlung der Vorfahren Bachs ein Werk des jüngsten Sohnes Johann Chri-stian als Festgabe zu seinem 200. Geburtstag (7. September 1735). Die Quintette op. 11, die Johann Christian dem pfälzischen Kurfürsten in Mannheim widmete,

sind in ihrer einzigartigen Verschmelzung von gediegener polyphoner Arbeit und empfindsam getönter Grazie trotz italienischer Oberfläche in Wahrheit ein Stück deutscher Musik und eine wunderbare Spätblüte des Musikgeistes der Bach-Familie. Die Brücke zu Mozart wird gerade hier noch innerlicher und überzeugender geschlagen als in den galanten Klaviersonaten und Arien des Londoner Bach.[1]
Die äußere und innere Anlage der neuen Denkmale nimmt überall Rücksicht darauf, daß sie in die Hände des Musikers und auch des Liebhabers gelangen sollen, dem die hervorragendsten Stücke durch Sonderdruck erschlossen werden. So sind die Mensuralnoten verkürzt, die alten Schlüssel umgeschrieben, der Generalbaß ausgesetzt, um jede unnötige Fremdartigkeit des Notenbildes zu beseitigen. In Format und Ausstattung wurde bewußt auf „Monumentalität" verzichtet und statt dessen ein für die Praxis leicht verwendbarer schmaler Band in buchkünstlerisch gewählter Ausführung als Muster zugrunde gelegt. Da jeder Band zu einem sehr mäßigen Preise einzeln käuflich ist und auf jede Abteilung einzeln subskribiert werden kann, sind alle Voraussetzungen erfüllt, um das hier erschlossene Erbe deutscher Musik in weiteste Kreise gelangen und unser Musikleben befruchten zu lassen.
Um verwandte Werke zusammenzufassen und jedem Besteller das von ihm gewünschte Sondergebiet zugänglich zu machen, sind die Reichsdenkmale in „Abteilungen" gegliedert, aus denen jeweils in zwei bis dreijährigem Abstand ein Band erscheint. Hier sind vorläufig folgende Gebiete vorgesehen: Kammermusik, Orchesterwerke, Klavier- und Orgelmusik, Oper und Sologesang, Mehrstimmiges Lied, Motetten und Messen, Mittelalter, Evangelische Kirchenmusik und Einstimmige Musik. Diese Abteilungen werden von verschiedenen Verlagshäusern übernommen, die sich bei der Herausgabe älterer Musik bereits bewährt haben. Es konnte nicht die Absicht sein, das neue Denkmalunternehmen ohne Rücksicht auf das sonstige Publikationswesen in Gang zu setzen. Vielmehr handelte es sich darum, durch Zusammenarbeit der verschiedenen Verlagshäuser und der deutschen Musikforschung einen Teil der laufenden Gesamtveröffentlichungen zu organisieren, um eine Überlastung des Musikalienmarktes zu vermeiden.
Dem Zusammenwirken der Verlagshäuser entspricht auf der Gegenseite die Gemeinschaftsarbeit der Musikforschung, deren Mittelpunkt ebenfalls mit dem Staatlichen Institut gegeben ist. Ihre Grundlage bildet die Arbeit in den einzelnen Landschaften: Inventarisierung des Vorhandenen, Denkmalschutz, Bearbeitung und Sichtung der Werke, Herausgabe des Wertvollsten, Verbindung mit Volksliedpflege, Musikerziehung, Schule, Rundfunk und allen Stellen, die für eine lebensvolle Auswertung unseres musikalischen Erbes in Betracht kommen.[2] So sind die

[1] Genaue Angaben über die bereits erschienenen Bände und den Aufbau des Unternehmens enthält der Prospekt „Das Erbe deutscher Musik", der durch die Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung (Berlin C 2, Klosterstr. 36) zu beziehen ist.
[2] Über die ersten Landschaftsdenkmalausgaben, die 1936 beginnen, unterrichtet der Denkmal-Prospekt.

Landschaftsdenkmalausgaben keineswegs als Veröffentlichungen zweiten Ranges gedacht, um etwa das aufzunehmen, was für die Reichsdenkmale nicht wertvoll genug erscheint. Vielmehr soll hier in strenger Auslese nur das zugänglich gemacht werden, was als überzeugende Ausprägung der landschaftlich-bodenständigen Kräfte für die Gegenwart erschlossen zu werden verdient, um das kulturelle Eigenleben der Landschaft aus ihrer geschichtlichen Überlieferung zu bereichern. So steht die Landschaftsdenkmalarbeit in besonders enger Beziehung zu den Aufgaben der Gegenwart. In diesem Einsatz werden sich alle beteiligten Kräfte zu bewähren haben.

MUSIKKULTUR UND MUSIKERZIEHUNG

GEDANKEN UND ERFAHRUNGEN AUS DEM BEREICH EINER HOCHSCHULE FÜR MUSIK

VON FRITZ STEIN

So vielfältig die Trieb- und Gestaltungskräfte einer Musikkultur sein mögen, und so wesentlich gerade diese Vielfältigkeit für die Intensität, das Ausmaß und den Wert eines kulturellen Zustandes sein mag — keine der Kräfte dürfte wichtiger und wesentlicher sein als die Erziehung, durch die wir, die Gegenwärtigen, die kulturelle Zukunft formen können, indem wir die Träger dieser Zukunft formen. Das großartige Gebäude der abendländischen Kultur wäre binnen kurzem dem Untergang verfallen, wenn die staatlichen Erziehungseinrichtungen, von den Universitäten, Hochschulen und Forschungsanstalten bis herab zu den Volksschulen — die ja sämtlich selber ein ausschlaggebender Bestandteil unserer Kultur sind — eines Tages ihre Wirksamkeit einstellen oder auch nur um ein Beträchtliches schmälern würden. Der nationalsozialistische Staat hat diese Bedeutung der Erziehung sowohl als bewahrende und forterbende wie auch als lebendig gestaltende Grundkraft unseres gesamten völkischen Daseins deutlich genug erkannt. In unzähligen Kundgebungen hat der Führer zum Ausdruck gebracht, daß die Wirklichkeit der nationalsozialistischen Staatsidee und Weltanschauung nur das Produkt einer jahre- und jahrzehntelangen Erziehung des deutschen Menschen sein könne. Und was für das Ganze gilt, gilt auch für jedes Teilgebiet unseres öffentlichen Lebens. Für uns, die wir uns für das Teilgebiet der Musikkultur verantwortlich fühlen dürfen, ergibt sich daraus die Folgerung, daß wir, sobald wir das Ziel einer neuen deutschen Musikkultur ins Auge fassen, nichts oder doch sehr wenig von bestehenden Einrichtungen und Disziplinen, sondern alles von der Musikerziehung zu erhoffen haben.

Vor anderthalb Jahren sprach ich mich in einem offenen Brief an den Herausgeber der „Völkischen Musikerziehung" (Jahrgang 1, Heft 1, Verlag Litolff) Eugen Bieder, über gewisse Grundfragen unserer zukünftigen Musikkultur im allgemeinen und über die erzieherischen Aufgaben der Musikhochschulen im besonderen aus. Ich betonte auch damals, daß es vor allem darauf ankomme, die jetzt heranwachsende Generation musikalisch so zu erziehen, daß sie durch ihr neues Können

und Wollen, durch ihre veränderte Einstellung zum Musikleben und zu seinen Erscheinungsformen und durch ihren gestaltenden Willen zwangsläufig eine neue veränderte Kultur heraufführt. Ohne diese Erziehung nämlich wird auch die junge Generation dieses Ziel nicht erreichen, weil es in der Musik auch noch auf anderes ankommt als auf den guten Willen und die rechte Gesinnung. Es ist nicht so, wie heute oft gesagt wird: daß die Jugend alleiniger Träger der Zukunft sei, eben weil sie Jugend ist. Gewiß wird sie auf alle Fälle die Zeit, die da kommt, zu tragen haben, aber ob diese Zeit eine „Zukunft" sein wird, das hängt von der Saat ab, die jetzt die Jugend in sich aufnimmt, um sie später zur Blüte und Ernte zu bringen. An diese *Verpflichtung* gegenüber der Zukunft sollte unsere Jugend öfter erinnert werden als an ihr *Anrecht* auf sie. Es zeigt sich nämlich hier und da, daß bei der Jugend der Lerneifer, ohne den nun einmal keine Leistungen in der Musik zu erzielen sind, im Kurs zu sinken beginnt. Ich denke dabei nicht an irgend welches Strebertum, das uns Älteren ebenso verhaßt ist wie den Jungen, sondern ich denke an den Fanatismus des Lernens und Eroberns, der sich durch die tägliche Freude am Entdecken und durch das stolze Selbstbewußtsein innerer Bereicherung belohnt macht. Ginge dieser Fanatismus, den auch der Führer vom Künstler fordert, mehr und mehr verloren, so würde allerdings die kommende Musikkultur, sofern sie diese Bezeichnung überhaupt noch verdiente, grundsätzlich andere Züge tragen als das, was wir bisher dafür hielten. Wir müssen uns dessen wohl bewußt sein, daß dieser nur zu mutmaßende kulturelle Zustand von einigen Bannerträgern – denen die bona voluntas ohne weiteres zugestanden sei – als das Ideal einer „Volksmusikkultur" wirklich zum Zukunftsziel erhoben worden ist; alles „Belastende", wozu auch Können und Wissen gehört, soll dieser Volksmusikkultur erspart bleiben. Dieses Ideal soll hier nicht diskutiert werden, obwohl es ernsthafter Diskussion wohl zugänglich ist (was wiederum von der älteren Generation vielfach verkannt wird). Welchem Zukunftsideal ich anhänge, habe ich in dem erwähnten offenen Brief dargelegt: mir schwebt eine Musikkultur vor, in der ein zur Musik erzogenes Volk innersten und lebendigsten Anteil an aller Meisterkunst hat, die ihm von einer, dieser Mission leidenschaftlich hingegebenen Künstlerschaft vermittelt wird. Zu diesem Ideal führt nur ein Weg: *Erziehung!* Erziehung des Volkes, Erziehung der Künstler und Musiker! Erziehung zum Begreifen, Erziehung zum Können!

Wahrscheinlich wären wir auf unserem Wege um vieles weiter, wenn diese Erkenntnis schon Gemeingut wäre. Denn wir brauchten uns dann nicht auch heute noch mit Hemmungen herumzuschlagen, die eine breite Auswirkung unseres Erziehungswerkes gerade am *berufenen* Material verhindern. Es muß gesagt werden, daß bei der Verteilung der Mittel, die der Staat für die Kulturpflege auswirft, der entscheidenden Rolle der künstlerischen Erziehung noch nicht ausreichend Rechnung getragen ist. Noch immer steht im Vordergrund die kulturelle Repräsentation gewisser Einrichtungen, an der Spitze das Theater und insbesondere die Oper, deren Apparat ein Vielfaches von dem verschlingt, was der Staat an die

Erhaltung beispielsweise seiner Musikhochschulen wendet. Niemand verkennt die kulturpropagandistische Bedeutung eines hochstehenden Theaterwesens; sie bekundet sich unmittelbarer und eindrucksvoller als die auf lange Sicht eingestellte Arbeit einer Erziehungsanstalt. Aber es ist zu fragen: was bedeutet unser Operntheater in zwanzig Jahren noch, wenn nicht die Erziehungsanstalten ihm den besten Nachwuchs an Sängern, Dirigenten und Musikern zuführen? Was würde aus der herrlichsten Baumkrone, deren Wurzel man verdorren läßt?

Nun soll keineswegs behauptet werden, daß der Staat etwa die Musikhochschulen verdorren ließe. Nur vergleichsweise zeigt sich das Mißverhältnis und zwar im Ganzen wie im Einzelnen, angefangen bei der großzügigen Ausstattung irgend einer repräsentativen, kulturell nicht wesentlichen Opernaufführung bis hin zur Gage eines hervorragenden Sängers, der gegenüber die für neue wichtige Erziehungsaufgaben notwendigen, aber im „Etat" nicht vorgesehenen Mittel eine Lappalie bedeuten. Summen, wie sie schon für die Inszenierung einer einzigen ausländischen Oper an staatlichen Bühnen aufgewendet worden sind, würden genügen, um 20 begabten Hochschülern ein sorgenfreies, dreijähriges Studium zu ermöglichen. Und hier, bei der schon berührten Nachwuchsfrage, liegen in der Tat die Dinge am bedrückendsten; denn sie steht im lebendigsten Mittelpunkt unserer Erziehungsarbeit, weil sie zugleich die Schicksalsfrage unserer kulturellen Zukunft ist. Es müßte möglich sein, auf den deutschen Musikhochschulen die Auslese der Begabungen, die das deutsche Volk auf musikalischem Gebiete hervorbringt, zusammenzuführen und unbehindert durch wirtschaftliche Hemmungen bis zur Reife zu bringen. Von diesem Zustand aber sind wir noch immer weit entfernt. Noch immer ist, in der Regel jedenfalls, die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit Voraussetzung des Hochschulstudiums. Der bestehende Hundertsatz an Freistellen, die relativ niedrigen Gebührensätze, die Bereitwilligkeit, mit der im Einzelfall einmal eine Beihilfe gegeben wird, die verfügbaren Stipendienmittel — alles reicht bei weitem nicht aus, alle Begabungen, die zumeist aus den ärmsten, blut- und bodenverwurzelten Volksschichten stammen, durch ein mehrjähriges Studium hindurchzubringen, so hindurchzubringen, daß sie keinen Schaden an Leib und Seele nehmen. Und gerade diese Jugend, die von unten her kommt, die geistig, seelisch und körperlich gesund ist, die mit unverbrauchter Nervenkraft und mit eisernem Willen alle Schwierigkeiten durchzukämpfen gewillt und jede Anforderung zu erfüllen bereit ist, gerade diesen Nachwuchs werden wir brauchen in dem Organismus der erhofften Volksmusikkultur; er muß uns wichtiger sein als so mancher blasierte Künstleranwärter, der, von Haus aus mit allen Hilfsmitteln ausgestattet, später vielleicht das überlebte Ideal artistischer Arroganz in einer fremd gewordenen Welt weiterleben wird. Angesichts der großen Not, die unter der musikstudierenden Jugend heute herrscht, läßt sich die Pflicht des Staates zu weitgreifender Hilfe auf völlig veränderter Grundlage nicht mehr von der Hand weisen. Wir müssen dahin kommen, daß wir alle wirklichen Begabungen für ein dreijähriges Studium sicher-

stellen können, und zwar so, daß sie während dieser Studienzeit nicht dem Zwang des Gelderwerbs durch musikalische Fronarbeit verfallen. Die körperlichen, seelischen und künstlerischen Schäden, die mancher verheißungsvolle Schüler durch diese Zwangsarbeit davongetragen hat, sind nicht abzuschätzen. Freilich müßte dann auch Sorge getragen werden, daß der berufene Nachwuchs wirklich den Weg zu den Hochschulen findet, daß nicht mehr der Zufall, sondern die systematische Auslese den Zustrom regiert. Schon auf den Volksschulen und bei der Hitlerjugend müßte mit Hilfe der Musiklehrer und Musikführer diese Auslese beginnen, die sich dann auf dem Wege über Berufsschulen usw. von selber sichten und regeln würde. Einer besonderen Organisation hierzu bedürfte es jedenfalls nicht; jeder Pfennig, der für überflüssige Organisation aufgewendet wird, geht dem Dienst am lebendigen Material verloren.

In welcher Weise die Auslese der Begabten für ihre Aufgaben im Rahmen der kommenden neuen Musikkultur zu erziehen ist, habe ich in dem erwähnten offenen Brief ebenfalls ausgeführt. In meinem Bereich ist der Anfang damit gemacht worden, soweit die geschilderten Hemmungen nicht noch manchen vorläufigen Verzicht erzwangen. Alle denkbaren Formen des Gemeinschaftsmusizierens sind neben der selbstverständlichen Höchststeigerung der solistischen Ausbildungsleistung stark in den Vordergrund getreten. In der chorischen Arbeit beispielsweise ist ein ganz grundsätzlicher Wandel eingetreten. So hatte der große Hochschulchor im Sommer 1933 überhaupt keinen Zusammenhang mehr mit der pädagogischen Arbeit der Hochschule; er bestand nur noch aus Außenstehenden und Berufssängern und führte somit seinen Namen völlig zu unrecht. Seit dem Wintersemester 1933/1934 wird die Hauptmasse des Chores nun wieder von den Studierenden der Hochschule gestellt, die seitdem aus eigener Mitwirkung kennen gelernt, d. h. aktiv erarbeitet und zur Aufführung gebracht haben: von Beethoven die C-dur-Messe, von Johann Sebastian Bach mehrere Kantaten, das Magnificat und die Johannes-Passion, von Händel den Psalm 112, das Dettinger Tedeum und das Gelegenheitsoratorium, von Haydn die Schöpfung, von Philipp Wolfrum das Weihnachtsmysterium, von Max Reger das Requiem und von Heinrich Schütz die Weihnachtshistorie. Im engsten Zusammenhang mit dieser Reaktivierung der chorischen Arbeit steht der neue Aufbau der Ausbildung von Chorleitern, die zugleich den Unterbau einer grundsätzlichen Neuordnung der gesamten Dirigentenausbildung darstellt. Die Chorleiterausbildung spielte an der Hochschule bis zum Jahre 1933 nur die Rolle eines Nebenfaches, das von einem außerordentlichen Lehrer betreut wurde. In der Erkenntnis, daß gerade der Chorleiter später vielfach die Aufgaben eines Volksmusikführers und eines Mittlers zwischen Volk und Musik zu übernehmen haben wird, haben wir seiner Ausbildung erhöhte Sorgfalt zugewendet: heute widmen sich drei berufene Lehrerpersönlichkeiten diesem Ausbildungszweig, und als Übungschor für die werdenden Chorleiter stehen außer dem großen Hochschulchor, bei dessen Proben die fortgeschrittenen

Schüler regelmäßig herangezogen werden, nicht weniger als drei a cappella-Chöre zur Verfügung, darunter der aus den Schülern der Gesangsklassen bestehende a cappella-Chor der Hochschule und die schon durch mehrere Auslandsreisen berühmt gewordene Kurt Thomas-Kantorei, die sich zum großen Teil aus den Studierenden der Chorleitung selber zusammensetzt. Im übrigen hat die Ausbildung durch eine Neuordnung des Prüfungswesens — die neue Prüfungsordnung der staatlichen Hochschule für Musik ist soeben herausgekommen — ihre systematische Grundlegung erhalten.

Neben dem Neuaufbau der chorischen Arbeit ist auch die grundlegende Umstellung der Orchestererziehung einhergegangen. Auch hier kann man von einer völligen Reaktivierung sprechen: neben dem großen Konzertorchester, das zur Zeit über eine Besetzung von ca. 100 Köpfen verfügt, bestehen noch das Opernorchester, das die bei größeren Provinztheatern übliche Normalbesetzung hat, und in Arbeitsgemeinschaft mit der Orchesterschule das sogenannte Übungsorchester, das ebenfalls ganz große Konzertbesetzung aufweist. Diese Orchesterkörper dienen nicht nur dem Aufführungsbetrieb der Hochschule und den Ausbildungsbedürfnissen der Dirigentenklassen, sondern sie sollen in erster Linie auch der Heranbildung eines hochqualifizierten Orchestermusiker- und Konzertmeisternachwuchses dienen. Es hat viel Mühe gekostet — und es wird auch künftig so bleiben — die Studierenden beispielsweise der Streicherklassen, die sämtlich an und für sich berechtigte Solistenpläne hegen, davon zu überzeugen, daß die Schulung im Orchesterspiel ein Kernpunkt ihrer Berufsausbildung sein muß. Es mußte die Auffassung ausgerottet werden, ein Unterkommen als Orchestermusiker oder Konzertmeister könne nur als letzter Strohhalm in Betracht kommen, wenn die erträumte Virtuosenlaufbahn sich eben als ein Traum herausgestellt habe. Da erfahrungsgemäß zum Solisten und Virtuosen nur ganz wenige berufen sind, muß Vorsorge getroffen werden, daß schon während der Ausbildung den Hochschülern die Achtung vor der Leistung und der kulturellen Mission der Orchestermusiker anerzogen wird. Unsere Orchesterarbeit ist deshalb Selbstzweck geworden mit dem Ziele, einen berufsfreudigen und verantwortungsbewußten Orchesternachwuchs heranzubilden. Auch hier werden die Werke, die zum Studium ausgewählt werden, buchstäblich erarbeitet, und diese Erarbeitung erstreckt sich bis auf die kritische Revision der vorhandenen Orchesterstimmen. Wir haben festgestellt, daß die bekanntesten Instrumentalkonzerte und Sinfonien seit 30—40 Jahren an der Hochschule nach völlig unzulänglichem, unbezeichnetem Material gespielt worden sind. Bei anderen wiederum wurden zum Teil unbrauchbare, landläufige Phrasierungen, Stricharten usw. kritiklos jahrzehntelang beibehalten. Es ist kein Wunder, wenn bei solcher Arbeit das Interesse der Studierenden am Orchesterspiel völlig erlahmt ist. Im Gegensatz hierzu machen wir jetzt die Erfahrung, daß selbst solistisch eingestellte Studierende durch die Mitwirkung im Orchester in ein ganz neues innerliches Verhältnis zu den gespielten Werken gelangen. Mehrere Violinstudierende wurden durch das Studium der

8. Sinfonie von Bruckner angeregt, sich die Partitur zu kaufen und das Werk von Grund auf zu studieren. Auf diesem Wege und mit den Mitteln ständiger pädagogischer Beeinflussung hoffen wir es allmählich zu einer hohen Schule des Orchesterspieles zu bringen. In ihrem Dienste sollen sowohl regelmäßige Orchesterstudien der Instrumentalklassen wie auch ein im Entstehen begriffenes Seminar für Strichartenbezeichnung stehen, in dem werdende Konzertmeister und Kapellmeister ihre Schulung in der Herrichtung und Vorbereitung des Orchestermaterials erhalten sollen.

Diese gesamte Gemeinschaftsarbeit — zu der auch noch die in einer eigenen Fachgruppe neu organisierte Kammermusikarbeit zu zählen ist — dient neben ihrem erzieherischen Zweck zugleich auch der Vermittlung umfangreicherer Werk- und Literaturkenntnis. An den Meisterwerken der deutschen Musik sollen sich die Geister und Seelen der Lernenden schulen und begeistern, und je vielfältiger und umfassender diese gegenseitige Berührung ist, desto reicher wird der Erfolg sein. Nach der Richtung der alten Musik hin werden diese Bestrebungen noch weiterhin unterstützt durch die neu gegründete Arbeitsgemeinschaft für alte Musik, die ihre Wirksamkeit völlig von vorn anfangen mußte, da bis zum Jahre 1933 die vorklassische Musik in der Hochschule keine Pflegestätte hatte, jedenfalls nicht in dem Sinne, wie wir heute eine Pflege der alten Musik verstehen. Nicht einmal Cembalounterricht war anderthalb Jahrzehnte lang vertreten, geschweige denn die in den letzten zwanzig Jahren überall erwachten Bestrebungen nach einer stilechten Renaissance der alten Musik auf vokalem und instrumentalem Gebiet. Hierin ist jetzt Wandel eingetreten. In den a cappella-Chören und in dem ebenfalls neu gegründeten Kammerorchester wird das Musikgut aus der Zeit der Renaissance und des Barock planmäßig studiert und zur stilgetreuen Wiedergabe gebracht. Besonders deutlich zeigte sich die neuartige Einstellung zu diesem Arbeitsgebiet kürzlich bei der Einstudierung und Aufführung der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. Diese Aufführung wurde von den beteiligten Studierenden buchstäblich selbst erarbeitet. Die Chorleiter- und Kapellmeisterschüler hatten das Stimmenmaterial herzurichten und in den Proben nach einem bestimmten Aufgabenplan mitzuwirken. Desgleichen hatten sie den instrumentalen Teil, der auf historischen Instrumenten aus unserer Instrumentensammlung ausgeführt wurde, vorzubereiten und zu betreuen. Alle Fragen der Aufführungspraxis und der Stilkunde kamen hierbei zum Austrag. Am lebendigen Beispiel der Aufführung konnte dann das fertige Ergebnis studiert werden. Da die ganze Aufführung durch den Leiter unserer Fachgruppe „Musik und Technik" auf Schallplatten festgehalten wurde, kann dieses wahrhafte Gemeinschaftswerk auch weiterhin als Lehr- und Anschauungsmittel dem Unterricht dienen. In solcher Weise soll künftig das Erbgut der alten Musik zum innerlichen Besitz gemacht werden. Gerade bei den alten Meistern mit ihrer unerhörten Handwerkstreue erhalten die Studierenden und besonders die Komponisten und Dirigenten unvergleichliche Wertmaßstäbe und zugleich ein sicheres Gefühl für die

Bedeutung der handwerklichen Grundlage. Bei richtiger Hinleitung wird ihnen auch das künstlerische Ethos, die musikalische Geistigkeit, die Reinheit der Gesinnung und die Kraft der schöpferischen Persönlichkeit aus diesen Werken vernehmbar werden und einen beispielhaften und für das ganze Leben wirkenden Antrieb geben. Auf dieser Ebene wird sich auch in der Hauptsache die Erziehung der heranwachsenden Komponisten zu bewegen haben. Komponisten können ja nicht gemacht, sondern sie müssen geboren werden. Alles, was wir tun können, ist: vorhandene Begabung zu erkennen, zu fördern und im Falle wirklicher Berufung zur Entfaltung zu bringen. Das aber kann nur geschehen durch die Vermittlung der soliden handwerklichen Grundlage, des kompositionstechnischen Rüstzeuges also, durch Heranführung an die beispielhaften Meisterwerke der deutschen Musik und durch praktische Beschäftigung mit ihnen. Hier mehr tun zu wollen, wäre vermessen, wobei nicht bestritten werden soll, daß für gewisse Formen der neuen Gemeinschaftsmusik auch kompositorische Anregungen durch lebendigen Austausch mit den Musiziergemeinschaften der Bünde und Organisationen gegeben werden können.

Im ganzen gesehen bleiben aber für uns selbst noch viele Notwendigkeiten der Gegenwart und der Zukunft auf musikerzieherischem Gebiet offenes Problem. Vieles von dem, was für die Gestaltung einer künftigen völkischen Kultur und damit auch einer neuen deutschen Musikkultur von tiefgehender Bedeutung sein wird, ist noch im Flusse oder entzieht sich vorläufig noch abschließender Beurteilung. Um so notwendiger ist es, uns unsere Aufgabe selbst zu stellen, und zwar so, wie es durch das Wollen und die Ziele unseres Führers bestimmt wird. Sein Ideal ist auch das unsrige: Die kommende Musikkultur wird bestimmt nicht mehr sein ein Privileg bevorzugter Volksschichten oder gar ein Privileg einer Gruppe von Virtuosen und Artisten, sondern Besitz des gesamten Volkes. Sie muß deshalb getragen werden von einer Künstlerschaft, die sowohl zur Musik als auch zum Volk eine neue vertiefte Einstellung gewonnen hat. Wenn es uns also gelingt, die heranwachsenden Künstler zu charaktervollen Dienern an der Kunst und damit am Geistes- und Seelenbesitz des unvergänglichen deutschen Volkes zu erziehen, so werden wir, möchte ich meinen, die uns gestellten Aufgaben im Rahmen unserer bescheidenen Kräfte erfüllt haben.

MATTHAUSPASSION UND GELEGENHEITS-ORATORIUM

ZU IHRER ERNEUERUNG ANLASSL. DES FEIERJAHRES

VON J. M. MÜLLER-BLATTAU

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten deutscher Bachpflege, daß ein Gipfelwerk der geistlichen Tonkunst wie Bachs Matthäuspassion bisher einer wirklich einwandfreien Ausgabe des Bachschen Urtextes entbehrte. Zum Feierjahr 1935 hat sie uns Max Schneider geschenkt. Der vierte Band der Bach-Ausgabe erschien in neu

durchgesehener Ausgabe (mit Revisionsbericht); Partitur, Klavierauszug und das völlig neugedruckte Aufführungsmaterial sind bei Breitkopf & Härtel erhältlich.

Die Neuausgabe legt dem Urtext die um 1740 entstandene autographe Reinschrift der umgearbeiteten Partitur und das von Bach großenteils selbst geschriebene und benutzte Stimmenmaterial zu Grunde. Dabei bieten, laut Vorwort des Herausgebers, die Stimmen in Zweifelsfällen den endgültigen Willen des Meisters.

In dieser ihrer Besonderheit ist die Neuausgabe nicht nur eine wissenschaftliche Tat für den Kreis der Fachgelehrten und Bachfreunde, sondern mehr noch eine Mahnung für unsere Musikpflege und ihre verantwortlichen Führer, am Urtext die traditionelle Aufführungsweise des Werkes nachzuprüfen und zu berichtigen.

Vergegenwärtigen wir uns (nach Max Schneiders Vorwort) von welcher Besetzungsgrundlage Bach ausging. Das Werk ist für zwei Chöre geschrieben, denen je ein gesonderter Instrumentalchor beigegeben ist. Dessen Besetzung sieht außer den Streichern noch je Oboe I und II und (Quer)flöte I und II vor. Den Oboen ist, wo sie auftreten, ein Fagott als Verstärkung der allgemeinen Baßstimme zugeordnet. Die Flöten im Rezitativ für Tenor „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz" aber sind Blockflöten und des zarten Klanges wegen möglichst mehrfach zu besetzen. Im übrigen müssen, das ist entscheidend, die Holzbläser im Verhältnis zu den Streichern etwa wie 1:2 (allenfalls 1:3) stehen. „Es ist falsch", sagt der Herausgeber mit Recht, „dieses Verhältnis durch überstarke Besetzung der Streicher gegenüber nur einfachen Bläsern gänzlich außer acht zu lassen. Ebenso falsch sind zu massenhaft besetzte Singchorstimmen gegenüber einem in den Bläsern nicht vervielfachten Orchester. Alle in der Partitur notierten Stimmen müssen deutlich hörbar bleiben!" Aus Bachs Notierung ergibt sich endlich, daß beide Orchester auch räumlich von einander zu sondern sind. Hier muß die Art der Aufstellung und Zuordnung zu den beiden Chören nach den jeweiligen örtlichen (Podiums-)Verhältnissen geregelt werden.

Jedem der Chöre ist eine unbezifferte Baßstimme zugeteilt und eine mit „Organo" bezeichnete, ihr sorgfältig bezifferte Stimme. Es ist also kein Zweifel über die Ausführung des Generalbasses möglich. Die erste Stimme ist (in jedem Chor) für Violoncell, Kontrabaß und, mit der oben gegebenen Einschränkung, für Fagott bestimmt. Der eigentliche, akkordisch füllende Generalbaß aber ist je einer Orgel zugedacht. Damit ist die unvergeßliche Art und Weise gerechtfertigt, in der mein nun längst verstorbener Lehrer Ernst Münch in der Wilhelmerkirche zu Straßburg die Matthäus-Passion aufführte: mit Orgelbegleitung sowohl der Chöre, wie der Rezitative. Was er aus tiefer Vertrautheit mit der Bachschen Musik als das Rechte erfunden hatte, was A. Schweitzer darnach in seinem Bachbuch festlegte und begründete, wird jetzt durch die Forschung bestätigt.

Die Anweisungen, die Münch einst uns, seinen Orgelschülern gab, seien daher neu aufgenommen. Sie decken sich mit dem, was Max Schneider aus dem Originaltext abliest. Der Evangelist, der dem Chor I zugehört, ist von der Orgel zu

begleiten. Seine Worte, die Bach übrigens nie als Rezitativ bezeichnet, müssen in Tonfall und Rhythmus plastisch und klar hervortreten. Soweit also für die Orgel nicht lange Notenwerte in Bachs Text, den erst die Neuausgabe völlig klärt, vorgeschrieben sind, ist kurz anzuschlagen und ganz schlicht zu begleiten. Die Begleitung muß, so sagte Ernst Münch wie jetzt Max Schneider, „mit den einst dem Rückpositiv der Orgel eigentümlichen Begleitstimmen unaufdringlich, doch klar und nicht zu dunkel oder dumpf registriert werden". Selbst da, wo in den an Christi Tod anschließenden Ereignissen die Baßstimme plötzlich in bewegter Figuration losstürmt, darf der Klang nicht aufbrausen; die Charakteristik liegt in der unerhörten Eindringlichkeit der Wortdeklamation und im Rhythmus der Figuren, nicht in der Klangstärke.

Damit sind die Worte des Evangelisten klanglich scharf geschieden von den unendliche Ruhe und innere Fülle atmenden Reden Jesu, welche die Streichinstrumente wie mit einem verklärenden Schein umgeben. Noch schärfer scheiden sich von ihnen die empfindungstiefen begleiteten Rezitative der freien Dichtung Picanders. Hier und bei den Arien wird vom Organisten gefordert, daß er leicht und frei begleite, rhythmisch genau in einer „zu unstarrem non legato gelockerten Spielweise" (Schneider) mit leicht ansprechenden, klaren, nicht aufdringlichen Registern. Das Pedal ist mit großer Vorsicht zu gebrauchen, es darf nicht verdickend oder verdumpfend wirken. Alle schnelle Figuration der Grundstimme ist manualiter zu spielen, nichts wegzulassen. Denn eine Baßführung von denkbarer Klarheit ist die beste Stütze des Klanges und der Sicherheit der Aufführung. Selbst das stärkste Tutti der Sing- und Instrumentalchöre darf durch die Orgeln nur vorsichtig gestützt, nie in seiner Klarheit getrübt oder gar übertönt werden. – Eine Cembalostimme ist nur behelfsweise für den zweiten Chor von Bach ausgeschrieben. Sie kann dort also an Stelle der zweiten Orgel treten. Einige Rezitative und Arien und zwei der Volkschöre, die nach dem genauen Verzeichnis Schneiders auf Seite 3 f. der Partiturausgabe nur dem Chor 2 zugeordnet sind, erlauben also Cembalobegleitung, alles Übrige nicht, vor allem nicht die Worte des Evangelisten. Wo also zwei Orgeln nicht vorhanden sind (und das ist heute noch in den weitaus meisten Fällen so) sind Orgel und Cembalo heranzuziehen. Aber auch eine einzige Orgel wird (wie in Ernst Münchs Aufführungen) bei sachgemäßer Registrierung und vor allem bei klarer Unterscheidung der Chöre in den doppelchörigen Sätzen, ausreichen.

Werden diese Anweisungen streng befolgt, so entsteht eine wunderbare Durchsichtigkeit des Klanges und eine reiche Mannigfaltigkeit der Schattierung zwischen laut und leise, zwischen Geringstimmigkeit und Vielstimmigkeit, an Stelle des breiig fortwalzenden Klanges, wie man ihn oft noch in unsern Kirchen und „Klingsälen" zu hören bekommt. Einzig die erste Art entspricht, wie Max Schneider nachdrücklich hervorhebt, dem originalen Klangbild der Partitur des Meisters. Aus der Partitur ergibt sich im Übrigen auch, daß der cantus firmus der Knaben-

stimmen im Eingangschor von beiden Orgeln mitzuspielen ist eine erwünschte Unterstreichung, die kein anderes noch so grobes Mittel erreicht. Daß alle Instrumente bei den Chorälen (zu denen der Chor sich nicht erhebt!) mitspielen, ist wohl schon allgemein durchgeführt. Noch nicht geschwunden aber sind die willkürlichen, gefühligen Schattierungen der Choräle, vor allem der pp-Vortrag des „Wenn ich einmal soll scheiden". Demgegenüber ergibt der Urtext eindeutig, daß Bach überall dort, wo er ein durchgehaltenes piano als Ausdruck der Stille und Trauer wünscht, es ausdrücklich vorgeschrieben hat. Aber gerade dort, wo des Meisters „piano sempre" steht, wie etwa bei dem instrumental gestützten Begleitchor der Nummer 10 „So schlafen unsre Sünden ein", wird es meist großzügig übersehen. Wo Bach „pianissimo" meint, da schreibt er das Wort ganz aus. So für die Continuo-Begleitung zu dem Klagegesang des Tenors aus dem ersten Chor (Nr. 26), dem der zweite Chor in einem vierstimmigen Choral zeilenweise antwortet. Die konzertierenden Flöten und Oboen sind anders, nämlich mit p bezeichnet, ebenso der Choral des zweiten Chores, den die Violinen (nach Bachs Anweisung) piano mitspielen. Diese Vorschrift bedeutet hier jedoch nicht dauerndes, gleichmäßiges piano, sondern läßt organische Innendynamik durchaus zu.

Für all das, was Max Schneiders Vorwort weiter noch an wichtigen Hinweisen enthält (über Verzierungen, Artikulation, Taktarten und über die Fermaten in den Chorälen, die nur „absetzende Zeilenschlußzeichen" sind) sei auf die Ausgabe selbst verwiesen. Ein Problem aber, das er zuletzt nur eben anrührt, sei hier wegen seiner Bedeutung für die Aufführungspraxis ausführlich behandelt: die Frage der Gesamtform und der Kürzungen. „Kürzungen sollten unterbleiben", heißt es da zum Schluß, „sie zerstören Form und Gefüge des unvergleichlichen Meisterwerks, aus dem man nicht beliebig einzelne Stücke, insbesondere nicht Arien nach ihren Rezitativen oder Choräle herausbrechen darf." Max Schneider bekennt sich also auf Grund seiner Forschungen und der Erfahrung eines reichen Lebens zu einer Gesamtform des Werkes, die nicht ohne Not zerstört werden darf. Zu dieser Erkenntnis trägt seine Ausgabe Wesentliches bei.

Zunächst gilt es, Bedeutung und Zuordnung der Rahmenchöre richtig zu erfassen. Im doppelchörigen Eingangschor des ersten Teiles singen Knabenstimmen die Kernmelodie des Chorals. Sie sind bei Bach als „Soprano in ripieno" (des Chores 1 und 2) bezeichnet. Entsprechend ist der Schlußchor eine gewaltige Chorfantasie über den Choral „O Mensch bewein' dein' Sünde groß", dessen Kernmelodie vom Sopran durchgeführt wird. Beide Chorkörper singen den gleichen Satz (Bach: „Chorus 2 concordat primo"). Ich war längst der Meinung, daß zu diesem c. f. auch die Knabenstimmen, wenn sie vorhanden, herangezogen werden sollten mußte aber bei Sigfried Ochs (Der deutsche Gesangverein) lesen, daß dies „Unfug" sei. Nun liegt Bachs Originalfassung vor. In ihr ist durch doppelte Bezeichnung der Oberstimme („Soprano" und „Soprano in ripieno") die Mitwirkung der Knabenstimmen ausdrücklich gefordert. Am Ende des ersten Teils ist dann die Auf-



gabe der Knaben beendet. Sie mögen nun, aus Gründen der Schulordnung, nach Hause entlassen werden....

Der zweite Teil beginnt mit einem Wechselgesang zwischen dem Solo-Alt des ersten Chores und dem zweiten Chor als Antwortstimme. In der gleichen Weise (als Wechselgesang der „Tochter Zion“ und der „Gläubigen“; vgl. Picanders Text, den M. Schneider in seiner Ausgabe abdruckt) war dichterisch auch der Anfang des ersten Teiles gestaltet. Bach ist bei der Komposition davon abgewichen; er stellt im Eingangsstück Chor gegen Chor.

Aber stimmt das wirklich? Sehen wir die Partitur genauer an, so ist dort, im Anfangschor des ersten Teils, nur der zweite Chor als „Chorus“ bezeichnet, der erste aber trägt nur die Stimmbezeichnungen (Soprano, Alto, Tenore, Basso), die sonst Einzelstimmen (Soli) meinen. Erst beim ersten Volkschor (Nr. 5), da zwei Chöre ineinander rufen, ist die Bezeichnung „Chorus“ auch dem ersten Chor ausdrücklich beigefügt. Danach also muß die gewobene Vierstimmigkeit des „ersten Chores“ im Anfangsstück durch vier Solostimmen gegeben werden!

Damit ist die im Text veranlagte Entsprechung zum Eingangschor des zweiten Teils wiederhergestellt, und dennoch der chorische Eindruck, den jene Vierstimmigkeit in jedem Falle macht, nicht aufgegeben. Der Klang dieses Satzes, den man allzu oft in polternder Wucht wiedergegeben hört, wird dadurch aufgelichtet, die Stimmigkeit völlig durchsichtig werden. Es sei darum diese Möglichkeit hier erstmals zur Diskussion gestellt! Dem zweiten Eingangschor aber mag man entsprechend durch besonders sorgfältige und eindringliche Ausführung mehr Nachdruck als bisher geben.

Dieser Anlage entsprechen auch die Schlußchöre. Der des ersten Teils hält das Gleichgewicht durch die Innenkraft des vierstimmigen Satzes, den -- eindringlich genug -- beide Chöre gemeinsam singen. Der letzte Chor aber ist eine erschütternde Totenklage, die so einfach und elementar wirkt, daß ihr Schlußgewicht auch bei der schlechtesten Aufführung nicht zu erschüttern ist. Er ist nicht lang und ausdrücklich doppelchörig angelegt (Chorus -- Chorus). Voran aber geht als lyrisches Präludium ein tief empfundenes Akkompagnato, in dem die Solisten des ersten Chores zu stiller Streicherbegleitung die Totenklage einzeln beginnen; der zweite Chor (Tutti gli stromenti e Voci) antwortet ihnen. So hat auch hier Bach das Gleichgewicht hergestellt, das nur eine stilistisch verfehlte Aufführung empfindlich stören kann.[1]

Ich glaube, daß zu solchen Störungen auch die unbegründeten Striche im zweiten Teil gehören. Man hat sie eingeführt, weil „er den Hörern sonst zu lang würde“. Meiner Erfahrung nach aber entsteht das Gefühl der Länge bei diesem so unendlich mannigfaltigen Wunderwerk nur durch Vergröberung und Einebnung der originalen Bachschen Vorschriften, die erneut zu überprüfen uns die Neuausgabe anregt.

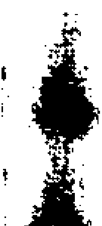
[1] Zu weiteren Einzelheiten der Aufführung vgl. d. Verf. Dirigierlehre („Hohe Schule der Musik“ Potsdam 1936, Bd. II, 2. Halbband).

Den Worten des Evangelisten, die berichten, wie Christus vor den Hohepriester Caiphas geführt wird, folgt ein Choral. Er muß bleiben, denn er dient der inneren Sammlung vor den folgenden dramatisch bewegten Szenen. Auch ist kaum einer der Choralverse so unmittelbar menschlich ergreifend gesetzt, als gerade dieser: Herr nimm mein wahr — in dieser G'fahr - b'hüt mich vor falschen Tücken. Denn was jetzt folgt ist das Eingreifen falscher tückischer Mächte, von dem kanonischen Abhaspeln der „eingelernten" Aussage der beiden falschen Zeugen (aus dem zweiten Chor) bis zu der unheimlich glühenden Leidenschaftlichkeit der beiden kurzen Lästerchöre des Volks. Gegen ihre höhnische Frage: „Wer ists, der dich schlug?" ist die einfach innige Kraft des Chorals als Antwort gestellt: „Wer hat dich so geschlagen, mein Heiland ..." Diese Gegensätze sind in Bachs Musik erschöpfend gegeben. Es bedarf keiner Unterstreichung oder besonderen Schattierung mehr, ebensowenig aber abschwächenden Einebnung! Aus diesem Gefüge etwas herausbrechen, geht nicht an. Auch Rezitativ und Arie des Tenor sind nicht zu entbehren, auch wenn es dazu eines geübten Gambisten als Obligatspielers bedarf. Ferner darf der Tenor, der nach Bachs Vorschrift dem zweiten Chor angehört, nicht vom Evangelisten gesungen werden. Doch werden wir über diese Verteilung später noch einen Überblick geben.

Die nun folgenden kurzen Petrus- und Judasszenen bedürfen kaum der Erörterung. Die beiden eingestreuten Arien aber entsprechen genau der etwas ins Äußerliche gewandten Art der Vorgänge. Die erste ist eine Alt-Arie mit konzertierender Geige. Die Streicher begleiten sie „piano sempre", die Stützinstrumente (Violoncelli und Bässe) spielen pizzicato. Weder die Alt-Stimme noch die Geige dürfen aus der sanften und ausdrucksvollen Melodik dieses Siziliano ein Rührstück machen, das Tempo darf nicht zu langsam genommen werden.

Die Baß-Arie aber, der ebenfalls eine Solovioline (nun aus dem 2. Chor) beigegeben ist, ist ein rechter Konzertsatz mit flüssigem, oft gehörtem Thema, das die Singstimme aufnimmt. Immer wieder wechseln andere fortspinnende Gedanken mit dem Hauptthema, das später in der Dominant, dann zweimal in der Tonika wiedererscheint. Ich würde als Chorleiter auf diese Auflockerung, die weiterhin neue Anspannung und Sammlung der Hörer ermöglicht, nicht verzichten. Wenn dann der glaubensstarke Choral „Befiehl du deine Wege" zur altvertrauten Passionsmelodie erklingt (ohne besondere Schattierungsmätzchen), dann spürt der unverbildete Hörer — und ihm gilt vor allem die Aufführung —, daß nun ein Neues, die letzte gewaltige Katastrophe dieses Dramas beginnt. Es gibt ein kleines Reclam-Büchlein von Richard Benz, das den Sinn des in diesem Werke Klang gewordenen kultischen Dramas einzigartig beschreibt: Bachs Passion — die nordische Tragödie.

Die Masse entscheidet über Christi Schicksal. Wie aus einem Munde erschallt auf die Frage des Landpflegers: Barrabam. Das Wort ist von Bach genau in die Taktfolge gestellt; ganz eindeutig ist durch das, was vorangeht und folgt, das Tempo.



Warum also durch Pausen oder durch plötzliche Verdoppelung der Bewegung herauszutrennen, was Bach vorsorglich eingewoben hat?

Dann erschallt zweimal der Ruf: Laß ihn kreuzigen! Diese Rufe wirken mit unnachahmlicher Gewalt. Beide Chöre singen das Gleiche; die Stimmen beginnen nacheinander, gleichsam als ob der ungeheure Frevelgedanke sich erst nach und nach der Masse bemächtige. Das zweite Mal ist die Tonart zudem einen Ton höher, von a-moll nach h-moll, getrieben. Aber nicht darin allein liegt die Wirkung, sondern in den Zwischenstücken, die Bach zwischen die beiden Rufe gestellt hat. Nicht um den bloßen Ablauf des Geschehens handelt es sich ihm, sondern um seine Wiederspiegelung durch die Gemeinde und die gläubige Seele. Der ersten gehört der Choral „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe"; der zweiten Rezitativ und Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben". Wer je die Arie in der originalen Besetzung für eine Soloflöte und zwei begleitende Oboen (staccato!) ohne Continuo im richtigen fließenden Tempo gehört hat, wird sich des einzigartigen Eindruckes dieser Klangfarbe erinnern.

Wie ungeheuerlich wirkt dagegen — ohne jede Steigerung der Bewegung und der Stimmkraft — einzig durch die schärfere Lage des h-moll der neue „Kreuzige"-Ruf und die freche Selbstverurteilung: „Sein Blut komme über uns", ebenfalls in h-moll. Einzig die letztere hat Bach von allen Volkschören etwas länger ausgesponnen und zu gewaltiger Schlußsteigerung geführt.

Eine neue Ebene des Geschehens beginnt: „Da gab er ihnen Barrabam los, aber Jesum ließ er geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt würde". Wir erwarten einen kurzen Ruhepunkt der Besinnung. Darum dürfen das folgende Rezitativ und die Arie des Alt (2. Chor) nicht fehlen. Das Zusammengehen der ersten und zweiten Geigen, wie wir es in Arien von Händel oft finden, verlangt besondere Eindringlichkeit des Vortrags der Singstimme, die eine ganz andere Ausdrucksmotivik als die Geigen durchzuführen hat. Auch das bewegte Tempo ist dadurch gegeben. Im Rezitativ dagegen haben die Streicher ausdrücklich ins piano zurückzutreten; sie sind Hintergrund, die Stimme trägt hier den Ausdruck.

Noch einmal ist gegen den frechen Wechselgesang der Kriegsknechte der fromme Passionschoral gestellt. Er verträgt keine pianissimo-Erweichung. — Die Kreuztragung des Heilands beginnt. Betrachtend folgt ihr die fromme Seele. Man belaste aber die nun folgende unvergleichliche Arie des Basses nicht durch zu langsames Tempo oder einen unzulänglichen Gambenspieler. Ein Violoncell aber gibt eine von der gewünschten völlig verschiedene, an dieser Stelle einfach untragbare Klangfarbe. — Zwei kurze, freche Volkschöre folgen als schärfsten Kontrast. Man spürt, durch die Verschleierung durch Mehrstimmigkeit und doppelchörige Anlage hindurch, daß den Grundstoff volkstümliche Tanzmelodien von Allemanden-Art bilden, die hier als „niederer Bereich" in Gegensatz gestellt werden zu der „frommen" Polyphonie der großen Chorsätze. Sie wirken also in sich als Gegensatz, bedürfen darum keines dramatischen Aufputzes. Den letzten z. B. pflegt man mit

polternden Unisono und Ritardando („Ich bin Gottes Sohn") zu schließen. Damit aber geht die drastische musikalische Wirkung, daß die auseinanderstrebenden Stimmen endlich zusammentreten, durch allzu grobe Unterstreichung verloren, ganz abgesehen davon, daß die Orgel nach Ausweis der originalen Bezifferung auch hier akkordlich begleitet.

Die letzte Szene des Dramas hat begonnen. Wenn irgend ein Stück Musik den tiefen inneren Anteil offenbart, den Bach an dem Geschehen nimmt, so ist es das Akkompagnato „O Golgatha". Hier spüren wir an den ungewöhnlich großen Intervallen der Singstimme, an der oft unnatürlichen aber eindringlichen Wortbetonung, an der aufschluchzenden Begleitung der Oboen, wie Bach seine Seele ganz in den Gegenstand hineingegossen hat, aber nicht als Einzelmensch, sondern als gläubiger Christ.

Mit sicherer Hand hat der Dichter an den Anfang dieser letzten Szene noch einmal einen Wechselgesang mit Chor gesetzt. Und Bach ist ihm getreulich gefolgt. Auch hier darf nicht aufgefärbt werden. Das Fehlen der Flöten zugunsten der Oboen gibt dem Klang etwas Hartes und Sachliches; der unerbittliche Achtelgang des Continuo wirkt in gleicher Richtung. Daher sind die Rufe des Chores zurückhaltend, ohne jede Zuspitzung zu bringen, das Tempo in ruhigen Vierteln vermeide jedes Schleppen.

Dieser Chor ist die Einleitung zum letzten, tiefsten Ereignis: Christi Tod. Die Worte des Heilands sind jetzt ohne die Verklärung des Streicherklanges; dieser einfache Klangverzicht wirkt erschütternd als Ausdruck der tiefsten Niedrigkeit. Dagegen prallen die Volkschöre unheimlich platt und glasklar auf. Die Szene klingt in den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" aus. Bedarf es nun wirklich irgend eines Klangmätzchens für diesen Choral? Ich glaube nicht. Noch weniger darf die nun folgende Schilderung zu einem donnernden Klangpotpourri werden. Je einfacher hier alles bleibt, desto erschütternder kommt dem vom Äußerlichen nicht abgelenkten Hörer die Grundtatsache zum Bewußtsein, daß Christi Tod ein Weltenereignis ist. Und dann erst wird die unerhörte Einfachheit und Kürze jenes Bekenntnisses recht zur Geltung kommen, das meist wirkungslos und fast unbeachtet vorübergeht: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen! Hier mag der Chorleiter einmal den melodischen Grundstoff aufsuchen; er bildet einen einzigen großen Bogen, Bestätigung und Ende zugleich. Langsames Tempo und höchste Eindringlichkeit sind geboten.

Denn jetzt ändert sich das Bild: das abendliche Nachspiel beginnt. Wie sinnvoll die schweigende Ruhe und die zarten Instrumentalfarben des Akkompagnato für die Baßstimme, wie schlicht und locker die wiegende Sizilianobewegung der Arie, die man durch langsames Tempo zugrunde richten kann. Dann noch einmal der [illegible] der Hohenpriester und Pharisäer, verlogen freundlich und einher tänzelnd, mit unchristlichem Schluß. Nach diesem Weltengegensatz beginnt Totenklage [illegible] Grabmusik, der Abschluß des Werkes, den wir oben schon vorwegnahmen.

Ist also nicht auch dieser zweite Teil ein sinnvoller Organismus, aus dem man
nichts ohne Schaden herausschneiden darf? Das mag sich schließlich der Chorleiter
noch an der äußeren Tatsache der Solisten- und Chorverteilung in Hinblick auf
Chor 1 und 2 an Hand der neuen Ausgabe klar machen.
Es ist kein Zweifel, daß Chor I der Solisten-Chor ist. Dabei treten Evangelist und
Heilandsstimme, die beide dem Chor I angehören, gesondert heraus. Der Sopran
hat zwei Arien (mit Rez. und ein Duett mit dem Alt (mit Chor II als Begleitchor,
der Alt drei Arien (zwei mit Rezitativ, zwei mit Begleitchor). Der Sopran ver-
tritt in der Rollenverteilung die beiden Mägde und des Pilatus Weib. Der Tenor
hat eine Arie (mit Rez. und Begleitchor), der Baß deren zwei. Auch vertritt er die
Rolle des Judas, des Petrus, des Pontifex, des Pilatus. Schließlich treten Solisten
aller vier Stimmen im vorletzten (und meiner Meinung nach auch im ersten Stück)
dem Chor II gegenüber. Fünfmal ist dieser Chor II als Antwortchor verwandt,
einmal selbständig für die Worte der „Umstehenden" an Petrus: „Wahrlich du
bist auch einer von denen..." Mit Chor I wechselt er in den letzten Hohnrufen
gegen den sterbenden Erlöser. Chor I singt „Der rufet den Elias"; Chor II „Halt
laß sehn". Im übrigen aber hat Chor I außer den gemeinsamen Volkschören al-
lein nur die drei Jüngerchöre zu bestreiten. – Der Chor II ist also gewissermaßen
Ripienchor; jede der Stimmen hat ausnahmsweise einmal (in je einer Arie) solistisch
zu wirken, Alt und Tenor vertreten die beiden falschen Zeugen. Gibt es etwas
Sinnvolleres als diese Aufteilung? Hoffentlich ist die Zeit nicht fern, da Bachs
schöpferische Absicht in unsern Ausführungen verwirklicht wird. Der verantwor-
tungsbewußten Chorleiter harren große Aufgaben!

*

Das ist bei Händel, dem andern Großmeister altklassischer Chormusik, nicht minder
der Fall. Eben erst haben wir es erlebt, daß ein bislang unbekanntes Chorwerk in
sachgemäßer Erneuerung wie eine Offenbarung und zugleich wie für unsere Zeit
geschrieben wirkte. Ich meine das sog. Gelegenheitsoratorium, das Händel als
musikalischer Sprecher der stammverwandten englischen Nation aus besonderem
Anlaß schrieb. Es war 1745, als der Thronprätendent aus dem schottischen Königs-
hause mit großer Heeresmacht England bedrohte. Die gemeinsame Not einte das
englische Volk und ließ es zum Bewußtsein seiner Schicksalsgemeinschaft kommen.
In einmütiger Begeisterung erhob es sich zum Kampf um seine Freiheit. Händel
steuerte zunächst zwei volkstümliche Marschlieder bei, die von den Freiwilligen
beim Ausmarsch gesungen werden. Dann aber begann er die Komposition des
„Gelegenheits-Oratoriums". Mit dieser allgemeinen Bezeichnung ist gemeint, daß
es bewußt und ausdrücklich für diese „Gelegenheit", für die Feier des Volkskampfes
und erhofften Sieges bestimmt war. Am 14. 2. 1746 wurde es erstaufgeführt,
am 16. 4. 1746 wurde der entscheidende Sieg erfochten.

Dieses Werk, das auf der Grenze zwischen religiöser und nationaler Feier steht, hat Fritz Stein mit kühnem Griff der Vergessenheit entrissen und am 6. Juni 1935 mit gewaltig nachwirkendem Erfolg aufgeführt. Damit ist unsern nationalen Feiern ein großräumiges wirkungsvolles Werk neugewonnen (Klav. Auszug und sonstiges Material sind bei Breitkopf & Härtel erschienen). Es ist bezeichnend, daß es keiner Erneuerung bedurfte, als der Einfügung eines großen Anfangschores aus einem andern Oratorium und einiger zweckentsprechender Kürzungen, wie sie bei Händel in bestimmten Grenzen durchaus möglich sind.

Was dieses Werk so unmittelbar wirksam macht, ist im Gegensatz zu Bach nicht so sehr der organische Gesamtaufbau und die hohe Kunst des Satzes, sondern die volkstümliche Kraft und Eindringlichkeit jedes einzelnen Stückes. Fritz Stein sagt in der Vorrede zum Klavierauszug, die über die Erneuerung Rechenschaft ablegt, mit Recht, daß es eher eine Folge von Kantaten als ein Oratorium darstelle und darum auch in einzelnen Teilen je nach Gelegenheit verwendet werden könne.

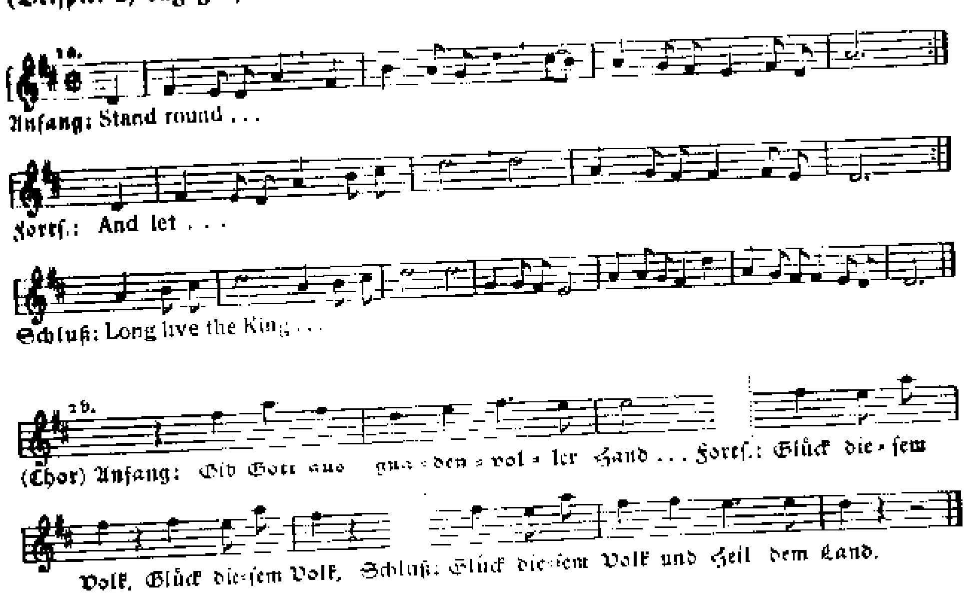
Im übrigen lernen wir aus der in Dynamik und Phrasierung sehr gut bezeichneten Neuausgabe des Werkes zugleich eine ganze Reihe praktischer Anforderungen für die Aufführung der Werke Händels kennen, die wir ganz kurz zusammenstellen.

Für Händels Chorsatz dient die akkordische Zusammenfassung der höchsten Ver[illegible] und Steigerung, die auseinandergelegte Stimmigkeit der Einführung [illegible] Gedanken und weiterer Entfaltung. Darum ist die flächige Homophonie des Chores hier bei Händel die weitaus schwerste Aufgabe. Schon die Oberstimme des Eingangschores bietet in den Tonwiederholungen und der Engräumigkeit der hohen Lagen der Intonation rechte Schwierigkeiten. Aber das fortwährende Mitgehen des Orchesters, das keine besonderen Probleme bietet, erleichtert diese Schwierigkeiten sehr. Daneben steht ausgleichend die volkstümliche Geschlossenheit des Nachahmungsthemas, das die Schlußentwicklung trägt (Beispiel 1).

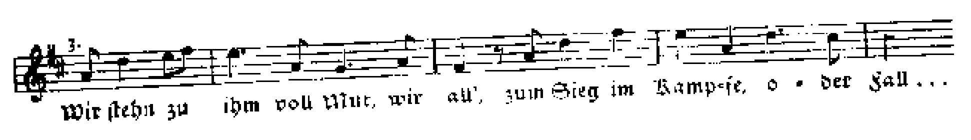
Gib ei-nen Füh-rer un-serm Volk, des Nam' voll Siegsruhm, vol-ler Ehr...

Nach einem schildernden Akkompagnato der Baßstimme kommt wieder der Chor zu Wort. Es ist die Melodie einer sehr bewegten Gigue, rhythmisch sehr zugespitzt und durch die nachahmenden Einsätze der Stimmen noch mehr unterstrichen; im zweiten Teil wendet das Thema nach Giguen-Art seine Bewegungsrichtung um. In homophoner Zusammenfassung springt eine prächtig volkstümliche Melodie heraus. Gerade darum aber ist dieser Chor schwer. Denn diese Einfachheit verlangt besondern Leichtigkeit und rhythmische Präzision. Das Gleiche gilt im Grunde von dem Chor Nr. 10 (Larghetto, 3/4 Takt), der nach einer Kette schönster Rezitative und Arien für Solostimmen folgt. Kunstvoller in der Thematik und stimmigen Durchführung ist der Chor Nr. 13, der in seiner Kürze besonders eindringlich wirkt.

Im zweiten Teil ist es die große Volksbitte des 4. Chores, die von neuem Händels volkstümliche Kraft zeigt. Ich stelle die Melodie jenes ersten Freiwilligenliedes[1] (Beispiel 2) dagegen, das den Sängern zeigen mag, daß es nicht darum geht, Ton



für Ton nebeneinander zu pfahlen, sondern trotz aller akkordischen Wucht die mitreißende Melodie zur Geltung kommen zu lassen. Aus diesem Grunde tönt auch zwischen inne (Beispiel 3) der Solo-Sopran jeweils eine besondere Melodie an;



das gibt zugleich dem Chor neuen Atem und neue Kraft. Wie eine Fortführung dazu wirkt die stillere Bitte des Chores Nr. 7 mit ihrer choralartigen Weise. — Der Sieg ist errungen, vom Solobaß aufgerufen singt ein klangprächtiger Chor Dank und Lobpreis. Erst faltet der Baß die Klangmotive auseinander, dann führt sie der Chor in echt Händelscher Weise zusammen. Anders, webender in der Figuration ist der den zweiten Teil abschließende Halleluja-Chor; er beginnt und schließt in Zusammenfassung der Stimmen; das fließende Halleluja erhält im weiteren

[1] vgl. meine Händel-Biographie im Athenaion-Verlag.

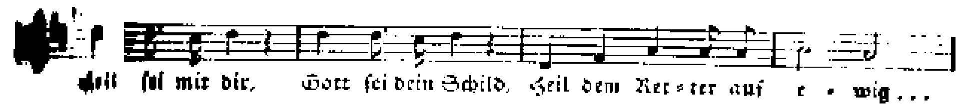
Verlauf seine choralartige, ruhige und starke Gegenmelodie. Dieser Überlegungen bedarf es auch weiter, um über gelungene Einzelheiten hinweg den Sinn und Zug des Ganzen zu wahren.

Der große Dankchor des dritten Teils (Nr. 2) hat ähnliche Architektonik und Thematik; aber die neue Doppelchörigkeit gibt ihm den weiteren Atem und größeren Schwung. Danach kann nur noch eine knappere, in sich dadurch kraftvollere Zusammenfassung folgen: der Chor Nr. 4. Der Chor Nr. 5 (Allegro, 3/4 Takt) stellt dagegen etwas gänzlich Anderes: die Schilderung der Strafen, die über den Feind hereinbrechen, er ist doppelchörig, von mitreißender drastischer Kraft. Alle drei Chöre entstammen dem Oratorium „Israel in Ägypten“.

Nun erhebt sich das Werk zu einem großen Finale; die Worte des Textes — bisher von einer gewissen Allgemeinheit — erhalten einen eigenen, besondern Ton, den völkischer Erhebung und Erneuerung. Wir erleben daran, warum das im Kampf geeinte englische Volk damals Händel als Sprecher der Nation empfand, und zugleich, daß diese volksverwurzelte Art Händels auch heute noch in unverminderter Kraft zu uns spricht. Denn das ist volkstümlichste Sprache des Liedes, wenn der Chor, vom Baß-Solo angeführt, nun singt: Segnen wird einst das Volk die Hand, die gab die Freiheit unserm Land (Beispiel 4, die Melodie Händels

Seg-nen wird einst das Volk die Hand, die gab die Frei-heit un-serm Land ...

ist auf ihren einfachsten Grundstoff zurückgeführt). Wie Händel diese einfache Spruchmelodie im Folgenden immer wieder abwandelt, erweckt höchste Bewunderung. — Der Schlußchor endlich, dem ersten Krönungsanthem entstammend, mündet in weithallende kurze Rufe, wie wir sie ähnlich in den Liedern unserer eigenen völkischen Erneuerung wiederfinden: Heil sei mit Dir — Gott sei dein Schild — Heil dem Retter auf ewig (Beispiel 5).



Es besteht also zu Recht, was ich einst in meiner Abhandlung „Bach und Händel“ (Jahrb. Peter 1926) vorschauend sagte: Bachs Werke bedürfen, um unter uns [illegible]kräftig weiterzuleben, des immer erneuten Studiums und der Versenkung, Händels Werke aber, um unter uns menschenbildend weiterzuwirken, guter Aufführungen. Für Bach hat in diesem Feierjahr die strenge Wissenschaft der lebendigen Pflege die entscheidende Anregung gegeben, für Händel hat ein Meister der [illegible] neu erwiesen, welche Werte für unsere Volksgemeinschaft in dieser Musik [illegible] sind. Beides wird als Vorbild in die Zukunft weiterwirken.

HEINRICH SCHÜTZ, GESETZ UND FREIHEIT

VON FRIEDRICH BLUME

Alle Musik — wie alle Kunst — läßt sich unter einer gewissen Reihe umfassender und immer wiederkehrender Leitgedanken begreifen. Diese selbst sichtbar zu machen, gelingt am leichtesten durch ihre antithetische Zerlegung in möglichst weitgespannte Gegensätze. Die Antithese „Dienstbarkeit" — „Selbstzwecklichkeit" ist eine solche. Sie gilt nicht für bestimmte Arten von Kunst oder Musik, sondern für alle Kunst schlechthin. Anders ausgedrückt: zwischen die Begriffe Dienstbarkeit und Selbstzwecklichkeit läßt sich ein jedes Kunstwerk, läßt sich das Schaffen eines jeden Musikers irgendwie einordnen. Der Gegensatz will sagen: alle Musik kann gedacht werden als im Dienstverhältnis zu einer außermusikalischen und außerkünstlerischen Größe befindlich, als sinnbezogen auf diese Größe, als nach Wesen und Zweck von ihr abhängig und nur von ihr aus verstehbar, als eine „Funktion" dieser Größe im mathematischen Sinne des Wortes; oder sie kann gedacht werden als unbezogen auf Werte, die außer ihr selbst und ihrem eigenen Wesen liegen, als „zweckfrei" oder sich selbst als Zweck setzend, als nur aus sich selbst heraus verstehbar, als Erzeugnis reiner seelischer und geistiger „Funktionslust". Der Satz Luthers, daß alle Musik nur Sinn und Berechtigung besitze „im Dienste des, der sie geschaffen" und der Satz Oscar Wildes „all art is quite useless" bezeichnen äußerste Erfahrungsgegensätze, ohne doch die äußerste Spannweite der denkmöglichen Antithetik auszuschöpfen.

Es versteht sich, daß der Gegensatz von Dienstbarkeit und Selbstzwecklichkeit keine letzte, in sich selbst ruhende Antithese, sondern nur eine Ausgrenzung aus der größeren: Gesetz und Freiheit bildet. Das Gesetz: das ist die gott- oder naturgegebene, unentrinnbare Ordnung des einzelnen zum Ganzen. Sie prägt sich für die Lebensgemeinschaft und somit für die Kunst aus in der Staats- und Gesellschaftsordnung mit der ihr innewohnenden Entwicklung der Lebensformen, mit der sich aus ihr bildenden Überlieferung, Gemeinschaftssatzung und Kunstanschauung. „Nach ewigen, ehernen großen Gesetzen müssen wir alle unseres Daseins Kreise vollenden" umschreibt es Goethe. Die Freiheit, das kann zweierlei sein: die Selbstbestimmung der Lebensform und der Kunst aus dem individuellen Wesen, aus Willen, Vernunft und Gefühl des einzelnen; oder die Verneinung des Zwanges, die Loslösung vom Joche, von der Nietzsche sagt: „Es gibt manchen, der seinen letzten Wert wegwarf, als er seine Dienstbarkeit wegwarf ... Frei wozu?" Aus dieser allgemeinen Antithetik, die jede Lebensäußerung einschließt und das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit und zur Welt umfassend kennzeichnet, schneidet der Gegensatz von Dienstbarkeit und Selbstzwecklichkeit aus, was auf den Anteil der Kunst an jenem allgemeinen Gegensatz entfällt.

Es versteht sich, daß der Gegensatz von Dienstbarkeit und Selbstzwecklichkeit nur einer unter den vielen möglichen ist, innerhalb deren das Dasein und das Wesen

von Kunst begriffen werden kann. Einer von den unzähligen. Denn ein jeder Versuch, das Wesen irgendeiner Kunst, eines Kunstwerkes oder Künstlers zu begreifen, ihre Individualität und ihre Stellung im Ganzen künstlerischer Möglichkeit zu bestimmen, wird auf die Frage vorstoßen müssen, wie sich die Erfahrungstatsachen der Kunst auf die weiteste Spannung künstlerischer Denkmöglichkeiten projizieren lassen. Das heißt, der Versuch bleibt zu einem Tasten innerhalb der Zufälligkeiten des jeweiligen Erfahrungsbereiches verurteilt, gelangt nicht zu einem allgemeingültigen Urteil über Kunstanschauung, Kunstwerk und Künstler, wenn er nicht das Netz jener unzähligen Antithesen zu spannen sucht, die gewissermaßen ihren geometrischen Ort bestimmen. Jene Antithesen bilden die „Grundbegriffe" der Kunst. Eine von ihnen sei mit dem Begriffspaar Dienstbarkeit — Selbstzwecklichkeit bezeichnet. Müßig zu fragen, ob hiervon das künstlerische Erlebnis mitbetroffen wird: wir erleben, ob geschichtlich geschult oder nicht, ein jedes Musikwerk, ob alt oder neu, doch im Tiefsten als Menschen des 20. Jahrhunderts und mit der geheimnisvollen Spontaneïtät des künstlerischen Triebes. Die grundbegriffliche Fragestellung dient dem Verstehen und wird durch jene Begriffe in das Begreifen überführt. Erleben geschieht nicht durch Begriffe. Aber die Kunstforschung als Wissenschaft und als Teil geistesgeschichtlicher Bemühung bedarf ihrer.

Es versteht sich endlich, daß der Gegensatz von Dienstbarkeit und Selbstzwecklichkeit, wie alle Grundbegriffe, ein polarer ist. Seine Pole liegen außerhalb der Erfahrung, sind über sie hinaus geweitet. Die Polarität läßt sich an den Erfahrungstatsachen nachweisen, aber nicht aus ihnen ableiten. Ihre Ableitung geschieht aus Gegensätzen des Denkens überhaupt und ist eine Aufgabe der Kunsttheorie. Sie gehört nicht hierher. Aber es ergibt sich aus dem polaren Charakter der Antithese, daß kein Kunstwerk und kein Künstler rein die eine oder die andere Seite des Gegensatzes verkörpern, sondern stets ihr Teil von der einen und von der anderen enthalten. Oder anders ausgedrückt: auf der Linie zwischen ihnen liegt der Bereich der Erfahrungstatsachen einer jeden Kunst, der Kunstwerke und Künstler. In jeder Musik — um nur von ihr zu sprechen — waltet ein gewisses Maß von Selbstgesetzlichkeit, das allein schon durch die tönende Materie erfordert wird und sie hindert, ganz und gar nur dienstbar und gar nicht selbstzwecklich zu sein (denn mit dem selbstgegebenen Gesetz ist notwendig etwas von Selbstzwecklichkeit gegeben). Dieses Maß kann auf ein geringstes beschränkt sein: es ist vorhanden, sobald Tönendes zur Form wird. Und in jeder Musik waltet ein gewisses Maß von Dienstbarkeit, das sie hindert, ganz und gar nur selbstzwecklich zu sein, sei es auch nur dienstbar dem persönlichen Willen, der sich durch die Materie der Töne zu äußern strebt. Noch die dienstbarste Musik — wie, um bei der europäischen zu bleiben, die gregorianische Lektionsformel — ist in gewissem Grade selbstgesetzlich und selbstzwecklich: sonst schiede sie aus dem Bereiche aus, den wir „Musik" nennen. Noch die selbstzwecklichste Musik — wie das zarte Luftgebilde einer Debussyschen Im-

pression — ist in gewissem Grade dienstbar: sonst wäre sie nicht gestaltetes Kunstwerk geworden, sondern ein Klang im Herzen des Komponisten geblieben.

In solchem Zusammenhange den Namen Heinrich Schütz nennen, heißt, auf einen der erregendsten Augenblicke der deutschen Geistesgeschichte den Lichtkegel richten. Während der 30 Jahre, in denen deutsche Stämme und Bekenntnisse einander zerfleischten und fremde Staaten aus dem deutschen Boden herausrissen, was ihre Heere zuvor verwüstet hatten, während des großen Krieges, dessen Ende den Tiefpunkt der nationalen und politischen Geschichte Deutschlands bezeichnet, entscheidet sich ein Schicksal auch für die deutsche Musik. Der sie führte und ihr den Weg wies, der die große Entscheidung fällte und auf ein Jahrhundert hin ihr Wesen bestimmte, war Heinrich Schütz.

Es sind nicht nur die Entscheidungen der Könige und der Staatsmänner, die, aus dem Bewußtsein der vollen Verantwortungsschwere entspringend, Geschichte machen. Vielmehr heißt es die Größe der Persönlichkeit — auch der künstlerischen — unterschätzen, traut man ihr zu, daß sie ihre Wege nur gefühlshaft, nur dem unbewußten Triebe des Herzens folgend, wähle. Ein Mann wie Schütz handelte ebenso wie Luther, wie Dürer, wie Fichte oder wie Bismarck in vollem Bewußtsein der Aufgabe, die ihm auferlegt war. Einer Aufgabe: dies Wort ganz im lutherischen Sinne verstanden als einer von Gott auferlegten Bürde, eines Amtes, das den Dienst an einer gesetzten Pflicht und den Verzicht auf die freie Entfaltung der natürlichen Persönlichkeit erfordert. Von seiner spät erfolgten Berufswahl (er war 29 Jahre alt, als er sich endgültig dem Musikerberuf zuwandte) sagt er, daß sie ihm von Gott auferlegt sei, der ihn „sonder zweiffel zu der Profession der Music von Mutterleibe an abgesondert gehabt", und der damit seinen „umbschweiffenden gedancken ein Ziel gestecket" habe. Und auch in seinem Alter sind es keineswegs nur die Mißlichkeiten des Dresdener Kapellbetriebes und die sich meldenden Mühsale des Greisentums, die Schütz zu mißmutigen Briefen, zornigen Beschwerden und dringlichen Eingaben veranlassen, sondern es ist der Wunsch, der drückenden Amtsbürde ledig werden, der eigenen Arbeit und dem freien Schaffen leben — ein seltsamer Wunsch für einen Menschen des 17. Jahrhunderts! — und die eigene Persönlichkeit selbständig entfalten zu dürfen.

Der Kampf mit der gesetzten Aufgabe durchzieht das ganze Leben des Meisters. Es ist ein bewußtes Ringen um die Lösung eines Zwiespaltes, der sich für die deutsche Musik aufgetan hatte. Neue Forderungen waren an sie herangetreten. Forderungen, die ihren Ursprung nicht im Musikalischen allein, nicht nur in Stilfragen und Klangbedürfnissen, nicht einmal in dem weiteren Raume eines allgemeinen neuen künstlerischen Formgefühls, sondern in einem neuen Weltgefühl und Selbstbewußtsein der europäischen Menschheit hatten. Es waren nicht nur die künstlerischen Formen der Renaissance, nicht einmal nur die Kunstanschauungen des 16. Jahrhunderts, die zerbröckelten und verblaßten, sondern es waren die Formen des Lebens und die Anschauungen von Wert und Daseinszweck des Menschen und der mensch-

lichen Gesellschaft, die sich gewandelt hatten. Und wie in allen Zeiten der Geschichte sie es sind, die den Anspruch an die Kunst grundlegend verändern und neue Stile und Kunstarten nach sich ziehen, so auch für Deutschland am Beginn des 17. Jahrhunderts. Eine Welle neuen Daseinsgefühls und neuer Weltanschauung hatte Europa erschüttert — die romanischen Völker waren dem deutschen vorangegangen — und hatte mit den sich wandelnden Formen der Staaten und Lebensgemeinschaften Baukunst und Malerei, Dichtung und Musik in ihren Bereich gezogen. Sie hatte auch auf der Skala des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft — eben auf der Linie Dienstbarkeit—Selbstzwecklichkeit — den Zeiger in Schwankungen versetzt. Eine Gleichgewichtslage wurde erst dann wieder erreicht, als sich für die Völker ein neues Lebens- und Weltgefühl ausgebildet hatte.

Eine Zeitlang hatte es so ausgesehen, als sollte mit der Jahrhundertwende das überkommene Verhältnis von Musik und Gesellschaft völlig zerbrechen. Für die gesamte europäische Musik hatte den größten Teil des 16. Jahrhunderts hindurch der Dienstbarkeitsgedanke noch volle oder mindestens vorwiegende Geltung besessen. Am stärksten hatte er sich im lutherischen Deutschland — und um 1560 waren neun Zehntel aller Deutschen Protestanten — ausgeprägt. Die Musik war Dienst an Gott. Sie war als Gemeindelied wie als liturgischer Gesang des Geistlichen am Altar Träger ganz bestimmter, einmaliger und unverkennbarer Gehalte. Sie war als einfacher, akkordischer Liedsatz Symbol der Gemeinde. Der kunstvolle cantus firmus-Satz symbolisierte in seiner ornamentalen Haltung ihre Ausrichtung auf das gegebene, unveränderliche Gut des Chorals, der seinerseits Träger eines Sinngehaltes und Form des geoffenbarten Gotteswortes war. Von hier aus bestimmt sich der Stil der Musik, auf diese Größe ist sie bezogen, nur von da aus ist sie verständlich. Tritt der Musikhörer der Gegenwart mit dem Maßstabe des absoluten Schönen oder der individuellen künstlerischen Eingebung, des Willens zur Mitteilung oder zur Gefühlsäußerung an sie heran, so vindiziert er ihr sein, eines um vier Jahrhunderte jüngeren Menschen künstlerisches Empfinden. Die Unterordnung unter jene Aufgabe bestimmt die Normen dieser Musik. Die Ausrichtung auf der gesetzten Aufgabe spiegelt sich in der Allgemeinverbindlichkeit und Allgemeinverständlichkeit der Formgebung, in der Handwerklichkeit der Technik. Der Mensch kann das Gotteswort nur darstellen — schöner und reicher oder bescheidener und schmuckloser, aber er kann ihm nichts hinzufügen und nichts von ihm wegnehmen. Sein Anteil bleibt beschränkt auf das „Machen", auf das Anwenden gegebener Formen und Mittel. Selbstzweck dürfen sie nie werden. Stets muß der Sinngehalt das Maß bestimmen. In der renaissancehaften lateinischen Motette und Messe ist der Anteil des Selbstzwecklichen zwar größer, die selbstgesetzliche Ordnung des Gebildes individueller und vielfältiger. Aber auch in ihr herrscht der gleiche Geist, nur in anderer Form. In ihr ist es der Wortleib selbst, der das Gesetz gibt. Das Wort ist auch hier Gefäß eines an sich nicht Deutbaren und nicht Antastbaren.

Nur daß das Wort nicht mit einer feststehenden Melodie verknüpft ist (oder wenigstens nicht zu sein braucht), die sich als Sinnträger zwischen Wort und Komposition schiebt, vielmehr der Musiker die Freiheit besitzt, dem Wort seine Individualität in der Gestaltung des musikalischen Motivs aufzuprägen. Nicht anders verhält es sich mit der weltlichen Musik. Selbst wenn man davon absieht, daß auf sie ein Schein jener lutherischen Anschauung fällt, die sie in den Bereich des Gottesdienstgedankens zieht, so ist doch auch sie in der Unterordnung unter einen allen gemeinsam eigenen und allen verständlichen Sinngehalt, etwa in der Form der Liedweise, und in der typischen Allgemeinverbindlichkeit ihrer Formen ein Sinnbild des Dienstverhältnisses zu einer außer ihr stehenden Größe: sie ist, wie die geistliche, eine „Funktion" einer Gemeinschaft, sei es des Volkes oder der Gemeinde. Und daß die Formen der geistlichen und weltlichen Musik im Zeitalter der Reformation so gut wie gleich sind, hat seine Ursache in nichts anderem, als in der fast völligen Deckung zwischen Volksgemeinschaft und Glaubensgemeinschaft, der sie entsprangen.

Diese Musik war ein vollkommenes Symbol des Lebensgefühls und der Weltanschauung ihrer Zeit. Der Einzelne ist nichts. Erst im Zusammenschluß zur — bürgerlichen und religiösen — Gemeinschaft empfängt er seinen Sinn. Lebensgemeinschaft, Kirchengemeinde, Stadt und Staat aber sind selber nur vorläufige Dinge, nur Sinnbilder eines Wirklichen und Zukünftigen, dann erst Wertvollen und Bleibenden, des Gottesreiches. Der christliche Staat ist selbst nur Sinnbild der civitas Dei, wie die Formen der Musik Sinnbilder der Lebensgemeinschaft und ihrer Formen. Der Fürst nimmt seine Würde und seinen Rang von seinem Amt als Vollstrecker des göttlichen Willens, nicht aus seiner persönlichen Befähigung und seinem persönlichen Machtwillen. Und wie der Geistliche der Gemeinde gegenübersteht, nicht als seherischer Künder nur ihm offenbarter Geheimnisse und Vermittler nur ihm, dem Geweihten, gegebener Segnungen, sondern als ihr gleichgearteter und gleichberechtigter Vertreter, belastet mit der Erbsünde und bedürftig der Gnade wie sie, so steht der ideale Fürst vor seinem Volke und seinen Ständen als der Erste zwar auf einer höchsten Rangstufe, aber als sein vor Gott verantwortlicher Hüter und Bewahrer, nicht als machtgewaltiger und selbstverantwortlicher Befehlshaber. Der Gedanke der allverbindlichen Gemeinschaft umspannt, wenn auch nur der Idee nach, alles menschliche Leben und prägt die Formen der Kunst wie des Staates.

In Deutschland haben über die Erschütterungen der Gegenreformation und der Konfessionsstreitigkeiten hinweg, diese Anschauungen bis um die Wende des 16. Jahrhunderts Geltung behalten. In Italien aber, wo schon seit den Zeiten Machiavellis das Verhältnis von Religion, Lebensgemeinschaft, Staat und Fürstentum ein anderes war, hatte sich um diese Zeit ein nahezu völliger Zerfall zwischen den lebensgestaltenden Mächten vollzogen. Seit dem Zeitalter der Frührenaissance hat

es dort nie eine so vollkommene Übereinstimmung zwischen den geistlichen und weltlichen Formen, zwischen religiöser und politischer Gemeinschaft gegeben wie in Deutschland. Auf der anderen Seite aber war auch die ständische Ordnung und damit das Verhältnis von Mensch zu Mensch ein wesentlich loseres und weniger hierarchisch strenges als in Deutschland. Die adelige Gesellschaft der Renaissance rekrutierte sich doch immer von neuem aus dem Bürgertum, ihr entstammten die Fürsten — und wie schnell wechselten die machthabenden Adelsgeschlechter —, ihr auch die hohe Geistlichkeit. Trotz einer Deutschland fast noch übertreffenden politischen Zerrissenheit und Zerfahrenheit hat doch der Territorialismus auf die Volkseinheit selbst nie so spaltend und zersetzend gewirkt wie in Deutschland. Es scheint doch, daß Bürgertum, Adel, Geistlichkeit und Fürstentum sich immer vorwiegend als Angehörige einer großen, umfassenden, aber sehr lockeren — auch durch das gemeinsame Bekenntnis nicht wesentlich verfestigten — Volksgemeinschaft gefühlt haben, innerhalb deren nun freilich dem Individualismus der Lebens-, Gesellschafts- und Kunstformen keine Grenzen gesetzt waren. Der Einzelne, seine Fähigkeit, sein Wille, sein Geist wird die bewegende Kraft im Leben. Der Fürst ist Fürst von Gnaden seines Erorberertums, Tyrann, Despot, aber beseelt von dem Willen, das Höchste an Macht, Ansehen (und damit u. a. auch künstlerischer Leistungsfähigkeit) für sich, und damit indirekt für seinen Staat, wenn auch unter Umständen entgegen seinem Volke, zu erringen. Der „cortigiano", der höfische Mensch, der zugleich „uomo universale" ist und die „humanitas", die umfassende Geistesbildung besitzt, ist das Idealbild. Die Struktur der menschlichen Persönlichkeit selbst wird zum Problem, das Ich zum Gegenstand höchsten Interesses. Das kann einen Bruch mit dem religiösen Leben bedeuten, muß es aber nicht: außer dem religiös indifferenten, auf die weltliche Machtsphäre oder einen nur ästhetischen Lebensgenuß gerichteten gibt es den Menschen, der nun das Religiöse selbst in das Persönliche wendet, der unabhängig vom Dogma in neuer Frömmigkeit sich auf Grund seines einmaligen Charakters und Wesens mit Gott auseinandersetzt. In jedem Falle aber spielen religiöse und politische Gemeinschaft für diesen Menschen eine Rolle nur insofern, als sie sich in Beziehung auf das eigene Ich bringen lassen und ihm dienen, es glorifizieren, es erheben oder es vernichten. Als vollends die italienische Gesellschaft durch den Marinismus hindurchgegangen war, hatten sich alle Bindungen an das Gefüge der Lebensgemeinschaften gelöst. Einem durchaus eigensüchtigen und eigenmächtigen Genußmenschentum war die Bahn geöffnet.

Die Musik, die einem solchen Lebensgefühl entsprach, konnte nicht an überkommene Formen, an ihr aufgegebene Sinngehalte und an ein handwerkliches „Machen" gebunden sein. Denn nicht um den Dienst an einem übergeordneten Ganzen, sei es in der Gestalt göttlicher Offenbarung oder der menschlichen Gemeinschaft, nicht um Versinnbildlichung einer gesetzhaften Ordnung mußte es ihr zu tun sein, sondern um den Ausdruck der freien Persönlichkeit. Freilich blieb sie weit entfernt von

romantischer Originalitätssucht, die sich bemüht, den wechselnden Zufälligkeiten seelischer Gestimmtheit nachzugehen und sie in der wechselvollen Fülle ihrer Gestalten andeutend zu bergen. Ähnlich wie wenig später Descartes (in seiner Abhandlung über die „Passions de l'âme") versuchte, die Vielfalt seelischer Wandlungen in ein System geordneter Zuständlichkeiten — Affekte — zu überführen, so bildet auch die Musik im beginnenden 17. Jahrhundert ein fast systematisch zu nennendes Vokabular für diese Zuständlichkeiten aus. Und wie der Mensch seinen Charakter oder seinen seelischen Zustand gern im allegorischen Bilde spiegelt, so schafft die Musik eine ganze Palette von allegorichaften Formeln, in die sie die Affektenfülle zerlegt und in denen sie die gebrochenen Lichter der Seele reflektierend spielen läßt. Das konnten die alten musikalischen Gattungen nicht erfüllen. Soweit sie erhalten blieben, begannen sie abseitig als regulierte und kanonisierte Kirchenmusik ein traditionelles, aber lebloses Dasein zu führen, scharf abgehoben von den lebensprudelnden Neubildungen der italienischen Musik und so die Spaltung kennzeichnend, die sich mit der katholischen Reform und der spanischen Herrschaft in Italien aufgetan hatte: kirchliches Gemeinschaftsleben in starr konservierten, nicht mehr sich entwickelnden Formen, und lebendig forderndes, machtvoll sich aufreckendes Einzel- und Herrenmenschentum von religiös mehr oder weniger indifferenter oder betont-weltlicher, ästhetisch-philosophischer Haltung. Das musikalische Gefäß dieser Lebensform wurde die Monodie und alles, was mit ihr zusammenhängt, die Oper in ihren frühesten Formen und — soweit auch in Italien mit der Tätigkeit der Reformorden eine neue, spiritualisierte und personalisierte Frömmigkeit sich erhob — das geistliche Konzert im monodischen Stil. Aufgabe dieser Musik war die Spiegelung solchen Einzel- und Herrenmenschentums. Der Zeiger auf der Skala war an den Pol der Selbstzwecklichkeit um ein Beträchtliches näher herangesprungen, der Dienstbarkeitsgedanke um ebensoviel beiseitegedrängt. Die Entscheidung zwischen Gesetz und Freiheit hatte — in dem bestimmten geschilderten Sinne — eine grundlegende neue Lösung erfahren.

Und nun hatte es am Beginn des 17. Jahrhunderts eine Zeitlang so ausgesehen, als sollte diese Lösung eine radikale werden. Revolutionsluft umwitterte die ersten 20 Jahre des neuen Stils in Italien. Die alten Formen und Gattungen hatten sich — soweit sie nicht, wie die kirchlichen, ein künstlich konserviertes Eigenleben weiterführten — aufgelöst. Die Gesellschaftskunst des Madrigals war rasch von dem neuen Stil zersetzt und durch eine virtuose Berufssolistenkunst ersetzt worden. Monteverdis Werdegang in diesen zwei Jahrzehnten läßt in seinen Kompositionen deutlich diese fundamentale Umschichtung erkennen, und an der Bewußtheit des Vorganges läßt seine nur in einem kleinen, aber aus lapidaren Leitsätzen bestehenden Auszug erhaltene Kampfschrift keine Zweifel bestehen. Während in Deutschland noch die alten Überlieferungen weitergepflegt wurden, drang langsam auch dort das ein, was vom Standpunkt des 16. Jahrhunderts aus als Verfall, von dem der neuen Zeit

aus als Aufschwung zu neuen Bahnen erscheinen mußte. Zögernd nur eignete sich der deutsche Geist die italienischen Formen an, die zunächst (wie es vielleicht bei jeder Stilrezeption der Fall ist) nur als modischer Zierat, kennerhafte Verfeinerung, farbklangliche Bereicherung empfunden und angewendet wurden.
Mit Heinrich Schütz ändert sich das Bild. Er ist der erste deutsche Musiker, nicht der den neuen Stil, wohl aber der den neuen Geist aufgenommen hat. Der erste selbstbewußte Ich-Mensch unter seinen deutschen Zeitgenossen, eine gewaltige Herrennatur, und nicht nur der erste, sondern für alle Folgezeit der stärkste und eigenwilligste Vertreter dieses Geistes in der deutschen Musik. Auf der Höhe seines Mannesalters (zwischen seinem 40. und 50. Lebensjahre) vollzieht er, weitaus führend, die entscheidende Annäherung. Seine „Cantiones sacrae", der I. Teil seiner „Symphoniae sacrae" und seine „Kleinen geistlichen Konzerte" rücken von deutscher Überlieferung und lutherischer Anschauung extrem weit ab. Sie bedeuten den fundamentalsten Umschlag, der in der deutschen Musik jener Zeit stattgefunden hat. Sie müssen zu ihrer Zeit wie Flammenzeichen gewirkt haben. Bis zu Bach hin ist auf keinem Gebiete der Musik (auch in Schützens eigenen späteren Werken nicht) wieder in auch nur annähernd vergleichbarem Maße der Nachdruck auf die Persönlichkeit und die Spiegelung ihres selbstbewußten Ichlebens gelegt worden. Es konnte wirklich scheinen, als sollte sich ein dauernder, grundlegender Umsturz anbahnen, als sollte das alte Verhältnis zwischen Musik und Gemeinschaftsordnung für die Zukunft in sein Gegenteil verkehrt, als sollte einem uneingeschränkten egozentrischen Personalismus das Tor geöffnet werden. Daß der erste Musiker eines streng lutherischen deutschen Fürstenhofes mitten im 30jährigen Kriege es wagen konnte, ein Werk wie die „Cantiones" über katholisierende, mystische Gebetswerke in einer musikalischen Sprache zu schreiben, die in ihrer eigenwilligen Affekthaftigkeit nur für das Ohr des „uomo universale" und des „corrigiano" faßbar war, ein Werk, das mit Kirche und Gemeinde im lutherischen Sinne auch nicht das Geringste mehr zu tun hatte, und dieses Werk obendrein noch einem Berater Kaiser Ferdinands zu widmen, das beleuchtet blitzartig den neuen, in seinen Folgen noch unübersehbaren Weg, der hier beschritten worden war. Mitten in das eigenste Zentralgebiet der deutschen Musik war der neue Geist mit seiner Persönlichkeitsgeltung, Ichbezogenheit und Selbstbewußtheit da eingedrungen. Zwischen Persönlichkeit und Gemeinschaft, zwischen Dienstbarkeit und Selbstzwecklichkeit der Musik hatte sich ein tiefer Riß aufgetan. Er schien das alte Gebäude sprengen zu wollen.
Es wird vielleicht als die größte Leistung anzusehen sein, die Heinrich Schütz als bewußter Führer der deutschen Musik vollbracht hat, daß diese Folge nicht eintrat. Im 6. Jahrzehnt seines Lebens vollzieht er die Wendung, die der Entwicklung eine neue Bahn weist. Daß, rein von den künstlerischen Fragen her gesehen, alle Wege offenstanden, beweist der Vergleich mit der französischen und der italienischen Entwicklung, von der die deutsche sich weit abzweigt. Nach den Schwankungen

der ersten Jahrzehnte begann das 17. Jahrhundert in allen Ländern, ein neues Gesellschafts- und Staatsideal herauszubilden. Bei den romanischen, katholischen Völkern war die Religion und waren die von ihr gebildeten Lebensformen der Erstarrung und Isolierung verfallen. Eine neue Gemeinschaftsform wurde neben ihr, außerhalb ihrer errichtet. Eine Form, in welcher der christliche Gott nicht mehr die Beziehungsmitte sein konnte und ersetzt wurde durch den natürlichen Menschen und seine höchste Gabe, die Vernunft. Es ist bekannt, wie sich auf Grund dieser Voraussetzung die neue Form des säkularen Staates herausbildete. Als führende Persönlichkeit steht, der Idee nach begabt mit den reichsten Kräften der Vernunft und des Willens, der absolute Fürst an seiner Spitze. Seine Machtbefugnis leitet und erhält das Getriebe. Nur sich selbst ist er verantwortlich, seinem Willen entspringt jedes Tun. Alles ist auf ihn ausgerichtet. Er bildet den Gegenstand der Kunst. Sie tritt in ein neues Dienstverhältnis, das der Repräsentation (im weitesten Sinne des Wortes: stellvertretende Darstellung der fürstlichen Allgewalt und ihrer Eigenschaften). Im deutschen Volke aber waren die lutherische Anschauung von der Freiheit des nur Gott verantwortlichen Christenmenschen und die lutherische Überlieferung der Gebundenheit an die bürgerlich-kirchliche Gemeinschaft zu fest eingewurzelt, um einer solchen rein säkularen und anthropozentrischen Neuausrichtung der Lebensform Raum zu geben. So bildet sich denn hier als neue Staatsform die des Gottesgnadentums, des zwar absolut regierenden, aber in allen seinen Voraussetzungen an den göttlichen Auftrag gebundenen Fürstentums aus, die erst viel später unter französischer Einwirkung dem säkularen Absolutismus Platz gemacht hat. Ziel und Richtung des deutschen Lebens blieben auch weiterhin — wenn auch oft nur dem Programm nach — religiös bestimmt, die alte Form der bürgerlich-kirchlichen Gemeinschaft auch im absolut gelenkten Staate die herrschende. Für die Musik hat sie noch ein Jahrhundert lang eine führende Rolle gespielt. Und insofern standen nun eben der Kunstentwicklung in Deutschland doch nicht alle Wege offen, als sie hier von dem Konservatismus der Lebensform in ganz bestimmte Bahnen gedrängt wurde.

Die Wendung, die sich hieraus für Schütz und die deutsche Musik ergibt, ist einleuchtend. Schon für sein frühes Schaffen ist es bezeichnend, daß es sich doch, trotz alles Selbstbewußtseins und aller Ausrichtung auf den Eigenwert der menschlichen Persönlichkeit ganz vorwiegend an die religiösen Stoffe gehalten und diese nur in neuem Lichte gezeigt hatte. Während die italienischen Musiker begannen, ihre Stoffe fast ausschließlich der Mythologie oder der Geschichte zu entnehmen und in ihnen allegorisierend die „passions de l'âme" zu spiegeln, erlebt sich nach wie vor der deutsche Mensch am religiösen Stoff. War dies aber in Schützens mittlerer Zeit in einer eindeutigen Beziehung auf die ichbewußte Persönlichkeit geschehen, waren hier die affekthaften Einzelinhalte des Schmerzes, der Verzweiflung, der überströmenden Süße, der leidenschaftlichen Klage die form- und stilgebenden Be-

standteile gewesen, so beginnen sie nun, sich wieder mehr einer bindenden Einheit unterzuordnen. Das Einzelne geht im Ganzen auf, wie die Einzelpersönlichkeit in der Gesamtheit, der sie sich einordnet. Schon der II. und III. Teil der „Symphoniae sacrae", langsam im Laufe von reichlich 10 Jahren entstanden, zeigen die Bemühung um eine festere, gebundenere Struktur, zunächst rein dem Stil nach, indem musikalisch-formale Werte die Wechselfülle der affektiven Inhalte mehr in den Hintergrund treten lassen, bis dann mit der „Geistlichen Chormusik", die im Jahre des Westfälischen Friedens erschienen ist, die grundlegende Wandlung ihren Abschluß erfuhr: diese Motetten sind zum ersten Male wieder lutherische Kirchenmusik, die den Wert auf die Allgemeingültigkeit und Gemeinverständlichkeit der Textbehandlung und auf ihre Bindung zu der objektiven Einheit einer übergeordneten Größe legt, nicht mehr höfische, geistliche Kammermusik, die nur dem „nobile dilettante" zugänglich ist. Ohne die auf Grund der neuen Menschenauffassung zustandegekommene affekthafte und einzelpersönliche Durchdringung der Musik und den auf ihr beruhenden monodischen Diktionsstil aufzugeben, hat Schütz in durchaus neuartiger und selbständiger Weise die Verschmelzung mit der Motettentradition des 16. Jahrhunderts erreicht. Er bezeugt es selbst: hatte er frühere Werke für die Aufführung „in fürstlichen Kammern" bestimmt, so widmete er die „Geistliche Chormusik" dem Chor zu St. Thomas in Leipzig, dem Gebrauch einer bürgerlichen Gemeindekirche. Die große Aufgabe, ein Abgleiten der Musik in eine nur von der menschlichen Affekthaftigkeit und somit vom Einzelnen abhängige Selbstzwecklichkeit zu verhindern, findet ihre Lösung, indem der ehemals radikalste Meister der expressiven Monodik die Verknüpfung mit der altüberkommenen Motettenpolyphonie, mit Formen und Anschauungen der älteren deutschen Musik (und so mit seinen eigenen Anfängen) vollzieht. Dabei wird nichts von dem Gewonnenen aufgegeben. Selbst die letzten Alterswerke (wie das Deutsche Magnificat) lassen bei aller Klassizität, Formstrenge und Gemeinverständlichkeit noch immer die ichbewußte, von ihrer Selbstverantwortlichkeit durchdrungene und ihr seelisches Eigenleben in die Musik hineinspiegelnde Persönlichkeit erkennen.

Aber der Weg ist damit für die Zukunft bestimmt. Schütz selbst beschreitet ihn folgerichtig. Die „Zwölf geistlichen Gesänge" von 1657 (mit der sog. „Deutschen Messe"), noch mehr aber die Historien und Passionen der 60er Jahre bilden eine ununterbrochene Kette von Beweisen für die hier dargelegte Auffassung. Die geschichtlich völlig einmalige und in ihrer Einmaligkeit schon wieder ganz außergeschichtliche Lösung, die Schütz für das Problem des solistischen Textvortrags in den Passionen gefunden hat — die Durchdringung persönlichster, leidenschaftlichster Erlebnissprache mit der Formel der kirchlichen Lektion — ist weit mehr als eine der großartigsten künstlerischen Leistungen der Musikgeschichte: sie ist ein Ausdruck des bewußten Strebens nach der Wiederanknüpfung des neuen Menschentums und des neuen Geistes an die alten Formen der Kirche und der Kunstüber-

lieferung. Die erschütterndste Dramatik in der Leidensdarstellung verbindet sich der lutherischen Auffassung von der Mitverantwortlichkeit des Einzelnen und seiner Gebundenheit in die kirchliche Gemeinschaft. Die Brücke ist geschlagen, die drohende Gefahr der Zersplitterung und Vereinzelung abgewendet. Über die freie Entfaltung einer neuen Frömmigkeit und eines affektgeladenen Einzelmenschentums hinweg, das doch in seiner Einmaligkeit und Selbstbewußtheit fortwährend spürbar bleibt, ist eine notwendige Einbettung der Persönlichkeit in die Gemeinschaft gelungen. In zäher Folgerichtigkeit ist Schütz dieser wahrhaften Führeraufgabe nachgegangen. Wenn die deutsche Musik bis in Bachs Zeiten hinein noch immer an der Anschauung vom Dienstbarkeitsverhältnis der Musik zur menschlichen Gemeinschaft — in der besonderen deutschen Färbung als einer religiösen — festgehalten und es bis in Bachs spätes Kantatenschaffen hinein von neuem immer wieder schaffend gestaltet hat, so ist es Schütz gewesen, der ihr dazu den Weg geöffnet hat. Noch einmal war, bevor das Zeitalter der Aufklärung den Auseinanderfall der staatlich-religiösen Gemeinschaft und die schrankenlose Selbstzwecklichkeit der Musik verkündete, ein neues Verhältnis von Gesetz und Freiheit gefunden worden. In Schütz verkörpert es sich am klarsten und großartigsten. Von dem Wege, der zu dieser Selbstüberwindung geführt hat, kündet keine Schrift, kaum einmal eine Andeutung in einem Brief. Die Werke belegen ihn eindeutig. Es muß eine gewaltige Erschütterung gewesen sein, als der in heimischer Überlieferung aufgewachsene junge Musiker an sich den überwältigenden Sturm des neuen Geistes verspürte, dem er sich bald ganz hingab und zu dessen entschiedenstem Vorkämpfer er sich machte. Aber es muß ein noch gewaltigeres Maß an bewußter Einsicht und an Verantwortungsgefühl gewesen sein, daß ihn zu der Umkehr, zur Selbstüberwindung und zum Kampf gegen die freie Entfaltung der eigenen natürlichen Persönlichkeit gezwungen hat. Das „Amt" wurde übermächtig in ihm, es hat ihn nie mehr losgelassen. Durch das ganze Leben zieht sich dieser Kampf zwischen Gesetz und Freiheit, und wenn der greise Meister den Wunsch äußert, sich aus der anspruchsvollen Umgebung des Dresdener Hofes zurückzuziehen und nur seinem Schaffen leben zu dürfen, oder wenn er, 80jährig, mit dem Gedanken spielt, sich eine „Reichs- oder Hansestadt zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt zu erwählen", so flammt hierin immer wieder jener Kampf auf und wird immer wieder der Wunsch lebendig, zum Ende doch noch von dem in Wirklichkeit unentrinnbaren Joch des „Amtes" frei zu werden. Das Schicksal hatte die stärkste und selbstbewußteste Musikerpersönlichkeit, die die deutsche Geschichte je gehabt hat, an die Aufgabe der bewußten Überwindung ihres freien Menschentums und ihrer erneuten Einschmelzung in das Gemeinschaftsleben der Nation geschmiedet. Mit dieser Überwindung, die zugleich eine Überwindung des italienischen Geistes durch den deutschen bedeutete, geht die Künstlergestalt auf in ihrem Schicksal: Gesetz und Freiheit zu neuem Gleichklang zu zwingen.

EIN NEUES BILDNIS VON HEINRICH SCHÜTZ

VON GEORG SCHÜNEMANN

Von Heinrich Schütz kannten wir bisher im Grunde nur ein einziges Bild: das in der Universitäts-Bibliothek in Leipzig hängende Ölgemälde, das aus unzähligen Reproduktionen bekannt geworden ist.[1] Es wurde von A. Prüfer entdeckt und von Philipp Spitta im 16. Band seiner Schütz-Ausgabe zum ersten Male veröffentlicht. Der Maler zeigt Schütz mit zur Seite gewandtem Kopf, den Betrachter mit seinen tief liegenden Augen und hochgezogenen Augenbrauen unmittelbar ansehend. In der Hand hält er zum Zeichen seines Berufs eine Notenrolle. Nach diesem Porträtbild hat Romstedt den Stich angefertigt, der der Leichenpredigt Geiers beigefügt wurde. Man sieht die gleiche Haltung, den gleichen Ausdruck, die gleiche Kleidung. Nur hat der Stich eine ornamentale Einfassung erhalten, die in kranzartigem Band die Worte trägt: Herr Heinrich Schütz Churfürstl. Durchl. zu Sachßen in die LXII Jahr ältester Capellmeister seines Alters LXXXVII Jahr.[2] In einem besonderen Medaillonkranz sind die Attribute des Musikers beigegeben: Notenbuch und 2 Trompeten und zum Zeichen seines nunmehr erfolgten Todes ein Totenschädel. Die Trompeten bindet ein Lorbeerkranz zusammen. Die Umschrift bringt die Worte des Horaz: Vitabit Libitinam. Neues gibt der Stecher nicht. Noch weniger bedeutet das Titelkupfer in Cornelius Becker's Geistreichem Gesangbuch von [illegible].[3] Hier wir eine mehrchörige Kirchenmusik-Aufführung in Dresden dargestellt. Schütz dirigiert den auf ebener Erde stehenden Sängerchor, während auf den Emporen drei besondere Kapellen aufgestellt sind. Schütz, der zu erkennen ist, wird nur in Äußerlichkeiten mit wenigen charakteristischen Zügen umrissen.

Nun hat mir der gleiche glückliche Zufall, der mich vor einem Jahr das erste Bildnis Bartolomeo Christoforis finden ließ,[4] ein neues Bild von Heinrich Schütz zugeführt, das wohl das schönste und künstlerisch wertvollste Bild darstellt, das wir von Schütz überhaupt besitzen. Es stammt aus altem Brandenburgischem Besitz und soll sich seit Jahrhunderten von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt haben. Unter den Vorfahren des letzten Besitzers befanden sich mehrere musiker.

[1] [illegible] erschien eine Faksimile-Wiedergabe im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

[2] Auch dieser Stich ist oft reproduziert worden, u. a. in der Schütz-Biographie von André Pirro.

[3] „Geistreiches Gesangbuch d. i. der Psalter Davids nach bekannten Kirchenmelodien durch Cornelium Beckern verfasset, aufs neue aber mit Heinrich Schützens, Churfl. Sächs. Capell-Meisters, eigenen Gesang-Weisen aufgeleget. Dresden [illegible]." Auch in der Neuausgabe des Schütz-Becker-schen Psalters im Bärenreiter-Verlag ist der Stich wiedergegeben.

[4] Vgl. meinen Aufsatz: Ein Bildnis Bartolomeo Christoforis in der Zeitschrift für Musikwissenschaft [illegible], S. [illegible]ff.

[illegible] entgegenkam, [illegible] konnte das Bild für die Musikabteilung der [illegible] Bibliothek erworben.

[illegible] und ist unmittelbar auf Holz gemalt. Am oberen [illegible] SAGITTARIUS, darunter die Jahreszahl MDCLXX. Der [illegible] genannt. Herr Prof. Dr. Karl Theod. Koetschau, Direktor des [illegible] Museums, hatte die Liebenswürdigkeit, das Bild genau zu [illegible] Miniaturen der Zeit aus [illegible] Besitz zu vergleichen. Er hält [illegible] Arbeit eines bedeutenden deutschen Künstlers, der unter holländ[illegible] gestanden hat.

[illegible] Malerei ist, wie Prof. Koetschau bestätigt, außerordentlich. Man [illegible] in der Reproduktion an Einzelheiten: so an dem durchsichtigen Hals[illegible], der die Kette und das [illegible] durchscheinen läßt, an der wundervollen [illegible] der Hände, an der künstlerischen Verteilung des einfallenden Lichtes, an dem lebensvollen Ausdruck des Gesichts, an der vom Alter geprägten Geistig[illegible] des Kopfes. Es ist ein alter Mann, der uns gegenübersteht, Schläfen und [illegible] und eingefallen, Falten legen sich über [illegible] der Nasenwurzel [illegible] sich wie ein scharfer Schnitt eine tiefe [illegible], die Augen, die in durchfurch[illegible] Höhlen tief gebettet sind, [illegible] Lippen verraten noch die Energie eines [illegible] diese Augen, so scheint alles zu leben, [illegible] wollte.

[illegible] Haltung ist leicht gebückt, Schütz [illegible] Arm an eine [illegible]. Er trägt einen braunen Rock und über diesem [illegible] Mantelrobe [illegible] mit einem [illegible] Manschetten und Halskragen. [illegible] Medaillon, [illegible] leicht gebunden. Die [illegible] Auszeichnung, [illegible] Schütz auch auf dem Leipziger Bild. [illegible] in Kopenhagen von Christian IV. [illegible] man auf dem [illegible] Händen [illegible]

[illegible] ein [illegible].

[illegible] können [illegible] den lebendigen [illegible] erregen, [illegible] wenn man [illegible] man auch [illegible] sich unmittelbar mit dem [illegible] nur noch [illegible] und Schönheiten der Malerei [illegible] Ohne Zweifel [illegible], in welchem Verhältnis unser Bild zu dem Leipziger [illegible] früherer Zeit gemalt, [illegible] der Hälfte [illegible] die Malerei [illegible] künstlerischen [illegible] im Aus[illegible] in Einzelheiten des [illegible]. Das Berliner [illegible] wenige Jahre vor seinem Tode, in einer, wie [illegible] dem alten Schütz, [illegible] künstlerischen Gestaltung und [illegible] die musikalischen [illegible] denkt, [illegible] unwillkürlich an die [illegible].

Aus dem Schrifttum

[illegible] folgenden bringen wir in der Bücherschau [illegible] in den Berichten Mitteilungen, die noch [illegible] das Bach-Händel-Schütz-Jahr sowohl im [illegible] auf den repräsentativen Charakter als [illegible] auf die innere Haltung und damit die [illegible] der deutschen Musikkultur im Jahre 1935 [illegible].

BACH — EINE LITERATUR- UND PROBLEMSCHAU 1935

Von Joseph Müller-Blattau

[illegible] kann sich nicht darum handeln, die gesamte [illegible] Literatur des Feierjahres 1935 vor dem [illegible] auszubreiten. Vollständigkeit ist nicht Ziel [illegible] Überschau. Es soll einzig versucht werden, eine Reihe gemeinsamer Züge in der Erscheinungen Fülle zu erkennen und das Gegen[illegible] und fruchtbar in die Zukunft [illegible] der „Bach-Bewegung“ aufzu[illegible].

[illegible] Abert hat vor Jahren in einem seiner [illegible] Vorträge auf die merkwürdige [illegible] aufmerksam gemacht, daß die Führung [illegible] Bach-Forschung, die lange Zeit unbestritten bei Deutschland lag, auf England über[illegible] zu sein scheine — während Deutsch[illegible] mit neuer Entdeckerfreude und [illegible] neuer Nähe sich Händel und seinem [illegible] zuwende. Das gilt in vielem noch für [illegible] Gegenwart, zumindest für das Gebiet [illegible] Forschung.

[illegible] nicht bezeichnend dafür, daß ein englischer [illegible], Ch. S. Terry, dessen Hauptarbeit [illegible] englische Geschichte des 17. [illegible] Jahrhunderts eigentlich auf Händel hin[illegible] zwei bedeutsame Werke über Bach [illegible] hat? 1928 erschien seine großangelegte, [illegible] Forschung beruhende und manches [illegible] fordernde Bach-Biographie in eng[illegible] Sprache; sie wurde 1929 verdeutscht und [illegible] schönen Vorwort Karl Straubes [illegible] vom Insel-Verlag herausgebracht. [illegible] in Deutschland vielgelesenen [illegible] ebenso gründliches wie [illegible] über „Bachs Orchester“ (Karl [illegible]) nachgeschickt. [illegible]

Von den begleitenden [illegible] Ausgabe der [illegible] nach Deutschland [illegible] alte zweibändige Ausgabe [illegible] guter Neubearbeitung von [illegible] vorliegt. Der englische Forscher [illegible] noch unter dem Titel „The Music of Bach“ [illegible] knappe und schlichte Einführung [illegible] ist „für den Laien“ [illegible] bietet er, indem er [illegible] hafter historischer Forschung [illegible] schen Leser nichts Neues. Ein [illegible] englischer Versuch von [illegible] „Bach, the Master. A new interpretation [illegible] Genius“ (1930) ist mir nur [illegible] bekannt.

Deutschland aber hat sich [illegible] des Altmeisters Werk [illegible] fel, daß bei uns seit [illegible] um das Verstehen der [illegible] Bachscher Musik [illegible] Entsprechung dazu [illegible] eine möglichst [illegible] Was Arnold Schering [illegible] fest aber Aufführung [illegible] allgemein bekannt [illegible] längst fertiges Werk [illegible] noch nicht erschienen [illegible] Schneiders Ausgabe [illegible] thauspassion [illegible] Zeitschrift berichtet [illegible] gen neu aufgestellt [illegible] mühliche Arbeit [illegible] dazu. [illegible] der Aufführung [illegible] ebensosehr [illegible] hier fortgesetzt [illegible]

Einem neuen [illegible] dienen die [illegible] Jahres [illegible] Max Hess [illegible] lich, um [illegible] zeugnis [illegible] eigentlich [illegible] daß sie [illegible] bergen. [illegible] Spitta [illegible] schnitt [illegible] erscheint, [illegible] selbst [illegible]

neuen Urtextausgaben M. Schneiders (Matthäuspassion) und E. Landshoffs (Inventionen und Sinfonien) immer dringender eine Revision großer Teile der Bach-Ausgabe; gleichzeitig erweisen die in der Sammlung Manfred Gorke (jetzt Stadtbibliothek Leipzig) neuaufgetauchten Werke, daß die wissenschaftliche Durcharbeitung des Werkbestandes noch keineswegs beendet ist. Auch in dieser Hinsicht durfte also von beiden Werken neue Forschungsarbeit nicht erwartet werden. Umso ausschließlicher sammelt sich unsere Anteilnahme auf das, was sie zum Verstehen der Bachschen Kunst beitragen.

H. J. Mosers Werk ist ein mit großer Wärme geschriebenes Bekenntnis zu J. S. Bach. Dem Wagnis, unter Verzicht auf manche Ergebnisse der bisherigen Forschung einen eigenen Weg zu Bach zu zeigen, verdanken wir neue Blickpunkte für die innere Erfassung der Bachschen Musik (Kap. 5 und 6). Kühn, aber ertragreich ist gleich zu Anfang der Versuch Bachs Tonsprache von der Ornamentik her zu erfassen und von da aus zur Ausdrucksbedeutung vorzustoßen. Dürfen wir den streng geschichtlichen Weg, der von Heinrich Schützens Figurenlehre in gerader Linie zu Bach führt, von Mosers Schützbuch erhoffen? In der Werkbesprechung (Kap. 6) ist Wesentliches über Thematik und Bau der Fugen gesagt. Dazwischen aber unterläuft auch gelegentlich (infolge des Verzichtes auf geschichtlichen Unterbau) eine Fehldeutung, wie die des Pachelbel nachgearbeiteten Fugenthemas in in D-dur (S. 155, vgl. meine „Geschichte der Fuge“ S. 89 ff.). In Motetten und Kantaten arbeitet der Verfasser die Bindung an den Choral – und damit das ausgeprägt Deutsche – dieser Gattungen klar heraus, die Formstudien etwa zu den Passionen und zur h-moll-Messe sind höchst aufschlußreich, die Kunst der Fuge freilich kommt dann etwas zu kurz weg. In der Werkbesprechung ist überhaupt an Notenbeispielen gespart, wohl damit das Buch handlich bleibe. Aufgewogen aber wird der Mangel durch ein besonderes Kapitel über Aufführungsprobleme und durch Ausführungen über einen zeitgemäßen „Weg zu Bach“, besonders für den unverbildeten Hörer.

Im Gegensatz zu Mosers Buch beruht die überzeugende Wirkung der Steglichschen Werkbeschreibung gerade auf dem geschichtlichen Vergleich. Wenn er (S. 48) Choralbearbeitungen zusammenstellt oder (S. 59/60) die verschiedenen Vertonungen der Heilandsworte bei Schütz und Bach oder innerhalb des Bachschen Werkbestandes verschiedene Niederschriften, verschiedene Bearbeitungen des gleichen Stückes oder die entsprechenden Rezitative der beiden Passionen, dann befinden wir uns auf sicherem Boden; hier wird entscheidende Erkenntnis gewonnen. Auch was an rein musikalischen Analysen gegeben ist bei den Inventionen und Fugen, an den Kernmelodien der Suiten, den Aufbauplänen der Kantaten ist wegweisend für die Erforschung wie für die musikerzieherische Auswertung des Bachschen Werkes. Dort aber, wo Steglich zur inhaltlichen Deutung fortschreitet, wird (wie bei Moser) die Schwäche unserer derzeitigen wissenschaftlichen Lage sichtbar, die über Kurths psychologisierende Sprache noch kaum hinausgekommen ist. Dabei erscheint mir die Zuordnung der vier Duette zu den vier Elementen wirklich sinnvoll und auch im Geiste Bachs. Aber entrollt (a. a. O. S. 94 ff.) die Fuge wirklich ein „Lebensbild“, ist ihr Inhalt ein „Ringen“; erscheint das Thema der cis-moll-Fuge wirklich „mehr nur als ein Bündel dumpfer Triebe denn als ein Charakter“ und sein zweites Gegenthema als „Kampfmotiv“? „Das Hauptthema greift ein... eine neue Gestalt kommt ihm zu Hilfe“ – war das nicht seit August Halms bedeutsamem Buch „Von zwei Kulturen der Musik“ und meiner „Geschichte der Fuge“ unmöglich geworden? Die Bezeichnung „Fuga eroica“ und die Klopstockverse erweisen hier Bach als von Beethoven her gedeutet; eine Tokkatenbeschreibung wie diese: „Fanfaren tönen zu Beginn — eine gewaltige Erscheinung bricht über den Menschen herein“ würde auf bestimmte Angelpunkte Brucknerscher Sinfonien passen. — Es müssen Möglichkeiten der Inhaltsdeutung (wie sie Goethe gelegentlich gelang, weil er diese Musik ganz rein ihr Wesen in sich aussprechen ließ) erst noch gefunden werden. Hier führt der Weg weiter!

Denn gerade unsere Generation hat des Altmeisters große Spätwerke in neuem Verstehen wiedergewonnen. Sie sucht in ihnen nicht die Gesetze des eigenen Seelenlebens wiederzufinden. Hier ist „die höchste Möglichkeit der Musik

nicht, zu sagen, was ich leide; damit bleiben wir", nach W. Schäfers schönen Worten, „mit unserem Ich in der Sinnenwirklichkeit … die höchste Möglichkeit der Musik ist, daß uns aus ihren Klängen das Sein selber anblickt, das unserer Seele nirgend so nah, so deutlich, so gewiß wird wie in ihrer prästabilierten Harmonie".

Darum wurde heuer die „Kunst der Fuge" öfter gehört in der kargeren Streicherbesetzung Hermann Dieners als in Wolfgang Graesers farbiger Instrumentation für großes Orchester. Dennoch sei Graesers Verdienst nicht geschmälert. Seine Erdenmission war es, die „Kunst der Fuge" wiederzuentdecken. Ist es nicht ein bedeutsames Zeichen, daß in diesem Jahre bei der Erfurter Führertagung die in der Hitlerjugend zusammengeschlossene junge Generation bei allem Gegenwartswillen und aller Volksnähe sich nicht scheute, den königlichen Weg zu diesem schwersten und tiefsten Werk unserer deutschen Musik zu gehen!

Alles Übrige sei kurz zusammengefaßt. Daß die deutschen Musikzeitschriften, die deutschen Zeitungen und Zeitschriften[1] miteinander wetteiferten, zum Bachgedenkjahr von Wesen und Werk des Meisters zu berichten, versteht sich fast von selbst. Aus all den Reden, den kleinen und großen Artikeln, ragen zwei hervor: Wilh. Schäfers Bremer Bachfest-Rede, die, schon am Vorabend des Feierjahres gehalten (gedr. in „Das Innere Reich", Dezember 1934), sein würdigster Auftakt war, und Richard Benz' Leipziger Vortrag „Bachs geistiges Reich", dem ich fast noch das schmale Reclam-Bändchen des gleichen Dichters „Bachs Passion. Die nordische Tragödie" vorziehe. Sie zeugen beide — mag man im Einzelnen dazu stehen wie man will — von der fortwirkenden, immer aufs Neue Leben zeugenden Kraft der Bachschen Musik. Das Übrige aber läßt sich wohl in seinem Inhalt nach zwei Polen ordnen, deren einem alle mehr oder weniger deutlich zustreben. Hier wurde Bachs Musik als „allgemein menschlicher Wert" für die weite Öffentlichkeit unseres Musiklebens beansprucht, dort die zutiefst religiöse Bindung Bachs, des „fünften Evangelisten", mit Recht herausgearbeitet und sein Werk mit Recht nicht nur in die Kirche, sondern in den Gottesdienst verwiesen. In jedem der beiden Fälle ist das Werk Bachs der Maßstab: sind ihm die Formen des heutigen Musiklebens zuwider, so müssen sie verwandelt werden — wenn er in der heutigen Liturgie keine Stelle hat, dann haben wir die Aufgabe, diese Liturgie ihm anzupassen! — In anderer Weise wurde hier die unsinnlich-anschauliche Geistigkeit der Bachschen Musik enthüllt, dort ihr mit nicht minderem Recht die Diesseitigkeit und Volksnähe in Choral und Volkslied gegenübergestellt. Bach aber ist beides! Das eben macht die gewaltige Spannweite seines Wesens und Werkes aus, in dem die Größe und Unzerspaltenheit einer der größten deutschen Zeitwenden tönende Gestalt gewonnen hat.

Um diesen ganzen Bach bemühen sich ehrfürchtig drei wissenschaftliche Abhandlungen unserer Generation: Heinrich Besseler schrieb für die Sammlung „Die großen Deutschen" den Abriß von Bachs Leben und Werk, Werner Korte das Bach-Büchlein für die „Musikalische Schriftenreihe der NS-Kulturgemeinde", der Verfasser dieses Berichtes die Bach-Biographie für Reclams Universalbibliothek. Was Bachs Musik als Vorbild unserer heranwachsenden Jugend bedeutet und unserer deutschen Zukunft bedeuten wird, hat unter ihnen am schönsten Korte in seinen Schlußworten ausgesprochen:

Die Musik Joh. Seb. Bachs ist uns heute Beispiel der deutschen Lebenshaltung, die alle ihre Lebensfunktionen aus einer übergeordneten Idee sich speisen läßt, in der die Person in den geheimnisvollen Ring von Blut und Glauben zurückschwingt, in der die Kunst nicht dem privaten Bekenntnis, sondern dem dienenden Bewähren in der deutschen Gemeinschaft verpflichtet ist.

[1] [illegible] darüber dürfen wir vom Bach-Jahrbuch er[illegible] [illegible] seit 1904 im Mittelpunkt der Bachforschung und [illegible] Das dort vorbildlich Geleistete bedarf keiner

HEINRICH SCHÜTZ IM SCHRIFTTUM DER NEUEREN ZEIT

Von Herbert Birtner

1. André Pirro, H. Schütz, Paris 1913, 2. Aufl. 1924.
2. H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, II. Band, 192[illegible].
3. E. H. Müller, Heinr. Schütz, Leipzig 1925.

4. Friedrich Spitta, Heinrich Schütz, ein Meister der Musica sacra, Halle 1924.
5. Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
6. J. M. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig 1926.
7. Alfred Einstein, Heinrich Schütz, Kassel 1928.
8. Robert Haas, Musik des Barock, Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von Dr. Ernst Bücken. 1928.
9. Willi Schuh, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 8, Leipzig 1928.
10. Rudolf Gerber, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929.
11. Friedrich Blume, Die Evangelische Kirchenmusik, Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von Dr. Ernst Bücken. 1931.
12. Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, herausgegeben von Erich H. Müller. Regensburg 1931.
13. H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, Veröffentlichungen der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, II, 1932.
14. W. Dilthey, Von Deutscher Dichtung und Musik, Leipzig und Berlin 1933.
15. Walter Kreidler, Heinrich Schütz und der Stile Concitato von Claudio Monteverdi, Kassel 1934.
16. Otto Michaelis, Heinrich Schütz, Eine Lichtgestalt des deutschen Volkes, Leipzig und Hamburg 1935.
17. Anna Amalie Abert, Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones Sacrae" von Heinrich Schütz, Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Friedrich Blume, Heft 2, Wolfenbüttel-Berlin 1935.

Zeitschrift für Musikwissenschaft = ZfMW.
Musik und Kirche = M. u. K.

Es sind gerade 100 Jahre vergangen, seit der Geheime Obertribunalrat Carl von Winterfeld in seinem Werk „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter", 1834 zum ersten Male auf Heinrich Schütz hinwies. Auf der Suche nach den Quellen der alten „ächten heiligen Tonkunst" war er auf dem Umwege über Rom und Venedig auf diesen großen Deutschen gestoßen. Er setzte ihm in seinem Werk ein unvergängliches Denkmal, das nicht nur immer genannt, sondern auch gekannt werden sollte. 50 Jahre später gab Ph. Spitta die Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz heraus und stellte die Schütz-Forschung für alle Zukunft auf ein festes Fundament. Zugleich aber wandelte sich das Schütz-Bild. Aus „Johannes Gabrielis Schüler" wurde der „Vater der deutschen Musik" und als solcher ging er auch ein in das musikgeschichtliche Gesamtbild, das Hugo Riemann in seinem „Handbuch der Musikgeschichte" entwarf. Den letzten Band seines Handbuches (1913) überschreibt Riemann „Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts" mit dem bedeutsamen Untertitel „Die großen deutschen Meister" und leitet ihn ein mit dem Kapitel „Von Schütz zu Bach". In der ersten umfassenden Gesamtdarstellung der Musikgeschichte nach Ambros war Heinrich Schütz ein symbolischer Platz gegeben worden als Beginner der „deutschen Epoche" in der abendländischen Musik.[1]

Umfassendere geschichtliche Leitgedanken bestimmen das ältere Schütz-Schrifttum sehr wesentlich. Für eine größere monographische Darstellung sah Spitta — der Bachbiograph — die Zeit noch nicht gekommen. So steht neben der monumentalen Gesamtausgabe ganz inadäquat seine kleine, wenn auch grundlegende Schütz-Schrift für die Allgemeine Deutsche Biographie. Denn eine größere Arbeit wollte Spitta in den Rahmen einer Geschichte der Musik des 17. Jahrhunderts eingebaut wissen. Von vornherein trat also — wie schon bei Winterfeld — die Persönlichkeit und das Werk des Einzelnen, des einmaligen Gestalters, zurück hinter die Frage nach den allgemeinen musikgeschichtlichen Zusammenhängen der vor-bachischen Zeit. In diesem Sinne stellt das Schütz-Bild Riemanns Ende und Zusammenfassung des älteren Schütz-Schrifttums dar.

Die bedeutsame Wandlung in Denken, Methode und Fragestellung der musikhistorischen For-

[1] Vgl. zum älteren Schütz-Schrifttum H. Birtner, Zur Schütz-Bewegung (M. u. K. IV, 1932, Heft 6).

schung der Nachkriegszeit eröffnete auch der Schütz-Forschung neue Aspekte. Die Wiederentdeckung der Musik des Mittelalters wie überhaupt die allgemeine Hinwendung zur alten Musik veränderte die Sicht von Bach auf Schütz in eine von der älteren Musik auf Schütz. Wieder aber stellte sich die allgemeine Frage nach Sinn und Wesen der alten Musik überhaupt voraus, und die Schütz-Forschung war gleichsam vor einen ganz neuen Anfang gestellt. Das Schwergewicht beginnt sich in die Einzelforschung zu verlegen, die bis dahin so gut wie ganz gefehlt hatte. Dagegen hält sich die allgemeine Schütz-Monographik nach wie vor mehr oder weniger in den gegebenen Grenzen und nur langsam und allmählich, Zug um Zug sich leicht verändernd, wandelt sich das Bild von Schütz in den Gesamtdarstellungen.

Vorangestellt sei die zeitlich und inhaltlich noch zum älteren Schütz-Schrifttum gehörige Biographie des Franzosen André Pirro, als erste tiefgründige Monographie nach Spitta, die besonders in ihren Werkbesprechungen das Schütz-Bild erweitert und vertieft, dann aber auch durch seine lebendigen Umweltschilderungen (zumal die von Venedig in der Zeit von 1610 bis 1613) hervorragt. — Ein neuer Zug durchweht die Schütz-Darstellung Moser's in seiner „Geschichte der deutschen Musik" (II. Band, 1923). Zum ersten Male findet das Wort vom „faustischen Menschen" auf Schütz Anwendung. Doch bleibt der Versuch, ihn in seiner Einmaligkeit herauszuheben aus seiner geschichtlichen Umwelt in diesem Hinweis stecken. Eingebaut in das Unterkapitel „Von der Motette zur Kantate" ergießt sich der Strom der Gesamtdarstellung über Heinrich Schütz hinweg und so bleibt auch die sich aus Zielsetzung und Idee des Buches ergebende bedeutende Möglichkeit zur Kennzeichnung der großen deutschen Sendung Schützens und seiner umfassenden geschichtlichen Mittler-Stellung ungenützt. Auch hier wird Schütz noch immer als Vorläufer Bachs und Händels gesehen: „Ohne ihn wären die beiden Klassiker nicht möglich gewesen". Schütz wirft einen „mächtigen Schatten" voraus — „mächtig" zwar, aber doch nur ein „Schatten". — Moser, der von da ab immer intensiver in die Schütz-Forschung eingreift, sieht in Schütz in [illegible] Linie den Revolutionär (Heinrich Schütz, Gedenkrede, ZfMW. V., 1922/23, S. 68): „da tobt, springt, irrelichteriert ein seltsam neutonerischer Geist", Schütz erscheint als „genialer Regisseur" — oder aber „das zeichnerische Ideal des gotisch organisierten Menschen" wird wieder für Schütz maßgebend — und schließlich treffen sich „in zackiger Schmerzgebärde, in großartiger Ausdruckskurve alle Gemeinsamkeiten von Gotik und Barock" (S. 71). Man mag getrost über die Eigenheiten derartiger Charakterisierungen hinweggehen und erkennen, daß, bei aller Disparatheit dieser Bilder und Sichten, ein neuer Weg zu Schütz im Schrifttum sich hier anbahnte.

Im gleichen Jahre gibt E. H. Müller eine Zusammenstellung von Daten und eine Chronologie der Werke heraus, die er in einer kleinen Monographie (1925) mit Leben zu füllen trachtet, ohne es über eine Kompilation herauszubringen. — Dagegen zeichnet Alfred Einstein in seinem Essay (Ganymed 1925, sep. Kassel 1928) über Heinrich Schütz ein ganz neuartiges, tief geschautes Bild des Meisters. Er sieht in ihm den „geistigsten Musiker, den wir kennen" und bezeichnet eine Seite, die an Schütz immer noch nicht richtig erkannt ist: die zutiefst politische seines Wesens. Allzu „grenzenlos" zwar sieht er die „Hingegebenheit" Schützens an das italienische Vorbild, fast wie eine Annäherung an das Schütz-Bild Winterfelds. In bewußtem Gegensatz dazu betont Moser, was vorgreifend bemerkt sei, den deutschen Traditionszusammenhang. (Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung. M. u. K., III, 1931, Heft 1, S. 4ff.)

Die Schütz-Darstellung in der „Musik des Barocks" von Robert Haas ist,[1] im Anschluß an Blumes noch zu besprechende Arbeit, vorwiegend unter den Gesichtspunkt der protestantischen Monodie gestellt, deren „Vollendung zu einzigartiger Ausdruckskraft und geschlossener musikalische Form von Heinrich Schütz vollbracht worden ist" (S. 102). Damit gelingt Haas eine bei aller Kürze und Gedrängtheit eindringliche Charakterisierung der Kunst Schützens. Sie ist umso bedeutungsvoller, als in der Gesamtdarstellung dieses Kapitels „Deutschland in der Überwindung der Renaissance" Schütz den eigentlichen Zielpunkt bildet. Das Schütz-Bild erfährt hier eine sichtbare Straffung und Konzentration auf Wesentliches.

[1] Vgl. Bespr. von [illegible], ZfMW. XVI, 1934, S. [illegible].

Eine bedeutsame Vertiefung und grundsätzliche Umwertung, ja eine Neugestaltung des Schütz-Bildes bringt Friedrich Blume in dem Schütz-Kapitel seiner „Evangelischen Kirchen-Musik" (1931).[3]

Inzwischen war durch die Einzelforschung, bei der Blume selbst voranschritt, manch wichtige Vorarbeit geleistet. Wenn das Verdienst Blumes auch viel weniger in der bloßen Kompilation bisheriger Forschungs-Ergebnisse liegt als in der geistesgeschichtlichen und stilkritisch begründeten und tief durchgreifenden neuen Sicht auf Schütz und das Werden seines Werkes, so sei doch hier die Besprechung der bisherigen Hauptwerke der Einzelforschung eingeschaltet.

An den ersten Platz stellt sich Blume selbst mit seiner Arbeit über „Das monodische Prinzip" (1925).[4] Ausgehend von Luthers Musikauffassung und einer Darstellung der geistigen Grundlagen der protestantischen Kirchenmusik und ihrer Wandlungen im 16. Jahrhundert — (Blume unterscheidet zwei Epochen, die erste: 1524 bis 80, die durch Luther selbst wesentlich bestimmt ist, die zweite: 1580—1620 als Übergangszeit, in der der Gemeindegesang vorherrscht) — setzt er dagegen das 17. Jahrhundert und das Eindringen der Monodie in die protestantische Musik, die er in der Ablösung der kollektiven Glaubensauffassung durch eine neue persönlich erlebte Religiosität begründet sieht, ab. „Monodie" faßt Blume dabei als das „Prinzip" einer „bestimmten Auffassung und musikalischen Wiedergabe des Textgehaltes" — und der Begriff des „monodischen Prinzips" ist inzwischen auch in die Forschung eingegangen. Der Klärung und Deutung dieses Begriffes dienen die Analysen, die im wesentlichen die „Geistlichen Konzerte" von Heinrich Schütz, der in der Verwirklichung des monodischen Prinzips in der protestantischen Kirchenmusik „einen absoluten Höhepunkt erreichte" (S. 120), zum Ausgangspunkt nehmen. Diese Werk-Analysen bilden den entscheidenden Beitrag zur Schütz-Forschung und Schütz-Erkenntnis. Ein glücklicher Gedanke Blume's war es, „keinerlei entwicklungsgeschichtliche Ziele zu verfolgen", sondern an typischen Einzelbeispielen die Erkenntnis zu vertiefen. Denn es ist in der Tat wichtiger, „aus einem Werke von Heinrich Schütz heraus zu deuten, wie einer der größten Menschen dieser Zeit sich zur Religion verhalten hat", als mit feststehenden Begriffen wie „barockes Pathos" oder „gotische Linearität" zu arbeiten. Die Analyse des ersten der „Geistlichen Konzerte", „Eile mich, Herr, zu erretten" (S. 88) führt uns in die Mitte des schaffenden Schütz und zeigt ihn als „Schöpfer der protestantischen Monodie", einer Kunst, die in völlig neuer, noch nicht dagewesener Weise das Wort nicht nur zum Klang bringt, sondern es deutend darstellt, zugleich aber nach rein musikalischen Gesetzen sich selbst zu gestalten sucht. In Schütz lebt der Wille zur Form, zu einer nur aus eigener Gesetzlichkeit begreifbaren musikalischen Gestaltung. Und das ist nicht mehr „Musik der kirchlichen Gemeinschaft, sondern des einzelnen Menschen" (S. 94). Was bisher nur allgemein gewußt und gesagt worden war, hat Blume am Werke selbst aufgewiesen. Was Schütz aber gewollt und erreicht hatte, einen ihm und den Deutschen adäquaten Ausdruck für die neue repräsentative Lebensgesinnung zu schaffen, das mußte mißverstanden werden. Das zeigt sich am Beispiel Hammerschmidt's, der als „typischer Vertreter" seiner Zeit Schütz nachzuahmen sucht, ohne den Sinn dieses Stiles zu begreifen (vgl. die Analysen S. 94ff.). — Blume hat — das ist nicht zuviel gesagt — die Geistlichen Konzerte von Schütz neu entdeckt. Daß dem Buche bald (1926) die vorbildlich praktische Ausgabe einer Auswahl der Geistlichen Konzerte folgte, deren Prinzipien in Hinblick auf die Generalbaß-Bearbeitung Blume in einem Aufsatz „Zur Generalbaß-Praxis der Schütz-Zeit" festlegte (Musikanten-Gilde V, 1927, Heft 4) ist nur ein Zeichen für die Fruchtbarkeit des neuen Ansatzes.

Schrittweise erweiterte sich der Kreis der Schütz-Forschung. Erwähnt seien nur Heinrich Spitta mit seiner Dissertation über „Die Instrumentation bei Schütz" (1924) und der Veröffentlichung des 18. Bandes der Gesamtausgabe (1927), die Veröffentlichung der „Kompositionslehre Schützens" von Müller-Blattau (1926) und Christhard Mahrenholz' Arbeit über Samuel Scheidt (1924).

Die Arbeit von Willi Schuh (Formprobleme bei H. Sch. 1928)[5] knüpft an Grundproblemen

[3] Vgl. Bespr. von Rudolf Gerber, ZfMW XVII, 1935, S. 118ff.
[4] Vgl. Bespr. Epstein, ZfMW XI, 1929, S. 170.
[5] Vgl. Bespr. Hans Engel, ZfMW XV, 1933, S. 281.

der Werkdeutung Blumes unmittelbar an, geht jedoch von anderen Voraussetzungen aus. Während Blume das monodische Prinzip im Auge hat und dabei zu einer Deutung Schützens vordringt, ist Heinrich Schütz für Schuh eigentlich nur der Anlaß zur Darlegung einer Methode der Formbetrachtung. Schuh will einen Beitrag geben „zur Erkenntnis musikalischer Formvorgänge" und wählt sich als „Objekt der Untersuchungen" Heinrich Schütz. Es fragt sich ernsthaft und nicht aus Gründen eines übertriebenen Heroenkults, ob dies die richtige Grundeinstellung einem Meister wie Schütz gegenüber ist. Es ist eine prinzipielle Frage der Geschichts-Forschung. Ich begnüge mich daher in dem vorliegenden Zusammenhange mit diesem Hinweis. Es ist natürlich kein Zufall, daß Schuh gerade Formprobleme an Schütz zu erörtern sucht und darlegen kann. Denn für Schütz wird — wie Blume schon andeutend zeigte — die Form zum ersten Male in der Musikgeschichte zum eigentlichen Problem. Gerade wenn man unter Form den „Formvorgang" versteht, nicht die äußeren Umrisse, sondern das zur Formgestalt „drängende Leben", sollte man erkennen, mit welchen grundlegenden Wandlungen im Zeitalter Schützens sein Wille zur Form zusammenhängt. Erst die zum Freisein drängende Musik sucht sich ihren Bestand in der Form zu sichern. So kennt die Musik des Mittelalters wohl die Form als Umriß, als Rahmen (Isorhythmische Motette), nicht aber die Form als Vorgang!; denn sie hat diese Sicherung in sich selbst nicht nötig. Lassen wir hier die Zwischenstellung der niederländischen Vokalpolyphonie außer Acht, so sind gerade „Formvorgänge" bei Schütz eben doch sehr wesentlich neu (S. 20) und ein Zeichen für in der Musik dieser Zeit völlig neu wirkende Kräfte. Schuh unterstellt seine Untersuchungen der Gegenüberstellung dynamischer und statischer Formprobleme als den führenden Leitbegriffen. Nicht dagegen, aber gegen die allzu formale Verwendung dieser Begriffe wie auch gegen das oft recht äußerliche Aufstöbern von Gruppen- und Barformen" bei Schütz läßt sich viel einwenden. Es nimmt überhaupt wunder, daß nach der selbst gestellten Forderung, nicht Formen als Umrisse, sondern das gestaltende Leben in ihnen erfassen zu wollen, Schuh nicht einmal einen Formvorgang bei Schütz nachzuweisen oder zu beschreiben sucht. Das ist bei der anspruchsvollen Zielsetzung der Arbeit völlig unverständlich. So liegt der Hauptmangel dieser Arbeit darin, daß, bis auf wenige Ausnahmen, immer nur die Form-Umrisse in oft sehr schematischer Weise aufgewiesen werden. Welche Irrtümer so entstehen können, hat Engel (Besprechung, ZfMW XV, 1932/33, S. 282) gut gezeigt. Wo Schuh aber mal ins Einzelne geht, da versteigt er sich zu recht vagen und mystischen Deutungen (S. 54). Sätze wie die vom „Künder, Ausleger, fast testamentarisch anmutender Prediger-Gestalt" — stehen merkwürdig unverbunden vor dem Ganzen. Trotz alledem hat die Arbeit für die Schütz-Forschung und Erkenntnis einen bedeutenden Wert. Denn worauf es hier im Grunde ankommt, den übertragenden Willen Schützens zur Form zu erkennen, das wird an einer Fülle von Beispielen gezeigt. Und dies in einer übersichtlichen, gut durchgearbeiteten Anordnung, sodaß Schuh's Arbeit — [illegible] —

geradezu als erste, auch praktisch verwertbare Einführung in das Werk Schützens gelten und benutzt werden kann.

Einem ganz anderen Fragenkreis nähert sich Rudolf Gerber (Passions-Rezitativ 1929)*. Die Schütz'schen Passionen hatten als „Vorläufer der Bach'schen" bereits das Interesse des älteren Schütz-Schrifttums stark erregt, darüber hinaus aber schon früh in die Praxis hineingewirkt. Hauptsächlich an der Arbeit von Friedrich Spitta (Die Passionen nach den vier Evangelien von Heinrich Schütz, Leipzig 1886) und dem Abschnitt über die Schütz-Passionen in Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal II, 1 konnte Gerber anknüpfen. Nach mehreren Seiten hin aber geht er über die bisherigen Betrachtungen weit hinaus. Zunächst gewinnt Gerber durch die Konzentration auf die Sologesänge, die er als den eigentlich „problematischen Teil" der Schütz'schen Passionen zum Gegenstande der Untersuchung macht, den entscheidenden Ansatzpunkt für eine Vertiefung der Fragestellung, wie zugleich für eine Erweiterung nach der geschichtlichen Seite hin. Das Ergebnis ist eine sinnvolle stilgeschichtliche Einordnung des Schütz'schen Passions-Rezitativs, wie der Passionen über-

* Vgl. Bespr. von Walter Vetter, ZfMW XVI, 1934, S. [illegible]

haupt. Dann aber setzt er sich in erster Linie zur Aufgabe, mit Hilfe exakter und peinlich-sachlicher stilkritisch-musikphilologischer Methode zu erweisen oder auch neu zu sehen, was bis dahin nur „gefühlsmäßig" erkannt worden war. Die Konsequenz in der Durchführung dieser musikphilologischen Betrachtungsweise mag einer breiteren Außenwirkung der Gerberschen Arbeit wohl etwas entgegenstehen. Sehr zu Unrecht — denn im Endergebnis ist sie doch mehr als nur ein „kleiner" Baustein zur vertieften Erfassung des Schütz'schen Werkes. Bedeutungsvoll ist schon die grundlegende Auseinandersetzung mit der unechten Markus-Passion. Gerber stellt ihre Rezitative in die Nähe der Schütz'schen Lukas-Passion und weist einwandfrei einen bestimmten Zusammenhang der Markus-Passion mit den Schütz'schen Passionswerken nach, wodurch die Spittasche These zumindest eine gewisse Korrektur erfährt. Immer plastischer formt sich dann im Gange der Untersuchungen das Bild von Schütz als dem „Kenner der menschlichen Seele", des geistigen Gestalters heraus, der jede der Passionen in dem ihr eigenen Gehalt und der jeweils besonderen Bildkraft auffaßt und deutet. Der Nachweis der stilistischen Sondermerkmale der Passionen und ihr Vergleich untereinander — die Formelhaftigkeit der Lukas-Passion, die „ausgezierte Formelmelodik" der Johannes-Passion, die reiche und bewegte Gestaltung im Rezitativ der Matthäus-Passion — steigert sich im Schlußabschnitt zu einer in ihren Grundzügen trefflichen Darstellung der Schütz'schen Situations- und Charakterschilderung. Wenn auch hier nicht die letzten Möglichkeiten erreicht werden, so ersteht doch besonders die „menschliche Jesuserscheinung" der Lukas-Passion neben der gelassen-seherischen der Matthäus-Passion und der „überlebensgroßen Gestalt von königlicher Würde" in der Johannes-Passion zu voller Plastik. — In der Geschichte des Schütz-Schrifttums bezeichnete Gerbers Arbeit weiterhin die endgültige wissenschaftliche und künstlerische Bestätigung von Bestrebungen, die im gleichen Jahre 1929 sich auch in der Neu-Ausgabe der Matthäus-Passion in Original-Fassung — also ohne hinzugefügte Begleitung — Ausdruck verschafften. Gerber selbst (S. 7ff) möchte zwar unter gewissen Voraussetzungen die Orgel-Begleitung aus den Aufführungsmöglichkeiten der Schütz-Zeit gerechtfertigt wissen. Die Ergebnisse seines Buches aber sprechen dagegen. Hier zeugt der Aufsatz von Hans Hoffmann, Zur Matthäus-Passion von Heinrich Schütz (Singgemeinde V, 1929, Heft 3) in lebendiger Weise davon, daß „die uns von Heinrich Schütz gegebene reine Form der Choralpassion in keiner Weise angetastet werden darf" (S. 78). — Schließlich stellt Gerbers Buch einen wichtigen Schritt in Hinblick auf die vertiefte Erfassung des Wort- und -Ton-Problems bei Schütz dar, dessen zentrale Bedeutung für die Erkenntnis des Schützschen Werkes schon von jeher erkannt worden war, und zwar vornehmlich von theologischer Seite. Die diesen Fragenkreis von verschiedenen Seiten und unter verschiedenen Gesichtspunkten behandelnden Arbeiten seien nur kurz erwähnt: Julius Smend, Zur Wortbetonung des lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz (ZfMW. V, 1922/23, S. 75), J. M. Müller-Blattau, Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrhundert (Bericht aus dem Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 270), A. Schering, Zur Metrik der Psalmen Davids bei Heinrich Schütz (Festschrift Peter Wagner, Leipzig 1926) R. Gerber, Wort und Ton in den Cantiones sacrae von Heinrich Schütz (Hermann Abert Gedenkschrift 1928) und neuerdings: Hans Hoffmann, Die Gestaltung der Evangelistenworte bei Heinrich Schütz und J. S. Bach (Festschrift f. Max Schneider, Halle 1935). (Fortsetzung folgt)

Berichte

MUSIKSCHULUNGSLAGER UND MUSIKTAGE DER HITLERJUGEND. ERFURT 1935

Von Guido Waldmann

Einmal im Jahr kommen die musikalischen Mitarbeiter der HJ und des BDM zu einem Schulungslager zusammen. Es wird über die Arbeit des vergangenen Jahres berichtet, gemeinsam werden Erfahrungen ausgetauscht, es werden die Aufgaben der kommenden Jahresarbeit herausgestellt. Im Jahre 1934 fand dieses Schu-

lungslager in Kassel statt, das Jahr 1938 sah die Hitlerjugend in der alten Stadt Erfurt.

Zwei Jahre musikalischer Erziehungsarbeit liegen hinter der HJ, ihre Ergebnisse wurden in Erfurt sichtbar. Saß man an der Mittags- oder Abendtafel, nahm man an der intensiven Singarbeit teil, so konnte sich der Vergleich mit einer Singwoche einstellen. Dort wie hier 8 Tage Arbeit, wie dort so stand auch hier Volkslied und Chorerziehung im Mittelpunkt der Arbeit. Und doch, welch ein Unterschied! Allein schon die Tatsache, daß alle Teilnehmer des Lagers in Uniform erschienen waren, daß jeden Morgen und jeden Abend die Gassen Erfurts vom Gleichschritt der marschierenden Kolonne widerhallten, wenn die HJ und der BDM in geschlossenem Zuge von der Jugendherberge auf der Cyriaksburg zur Arbeitsstätte im ehemaligen Logenhaus marschierten, daß jeden Morgen auf dem Vorplatz vor dem Logengebäude die Fahne hochging, jeden Abend niedergeholt wurde und die Lagerteilnehmer in Reih und Glied das Symbol, dem sie verschworen sind, grüßten, alles das paßt nicht in das Bild einer Singwoche, alles das ist aber bezeichnend für den Geist des Musizierens in der HJ. Wurde in einer Singstunde, in einer Singwoche der alten Singbewegung immer wieder die gemeinschaftsbildende Kraft des Singens hervorgehoben, so erwartet man hier nicht, daß sich das gemeinsame Singen Gemeinschaft bilde; diese ist bereits vorhanden, durch die Einordnung in die Formation, durch die gleiche politische und weltanschauliche Ausrichtung gegeben. Dieser Gemeinschaft, den jeweils zu lösenden politischen Aufgaben hat auch das Singen zu dienen, es erfüllt das Leben der Gliederung auf dem Marsch, im Heimabend, bei Fest und Feier.

Die Musik in der HJ will aber noch mehr. Wolfgang Stumme, der Musikreferent in der RJF, schreibt darüber: „Wir wollen die Brücke schlagen vom Kunstwerk zum Aufnehmenden und wollen weiter eine Grundlage durch unsere musikalische Arbeit schaffen, die es jedem Volksgenossen ermöglicht, von dort aus den Weg zur Kunst selbst zu finden.“ Die HJ ist sich vollkommen klar darüber, daß es Musik gibt, die sie nicht musizieren kann — Volkslied, politisches Gemeinschaftslied, Chöre, Musik für Streichinstrumente, für Blockflöten, für Fanfaren — kurz Musik, „bei der die technischen Ansprüche nicht über das technische Können hinausgehen“, gleichzeitig weiß man aber genau, daß es Werke gibt, deren Ausführung mit unzulänglichen Kräften immer Dilettantismus bleibt. Man folgert daraus nicht etwa eine Ablehnung solcher Musik, sondern bezieht in allertiefster Achtung vor den großen Werken der Vergangenheit auch das Hören von Musik, das Konzert, bewußt in die eigene Arbeit ein. Deshalb die zweimalige Darbietung der „Kunst der Fuge“ (das zweite Mal im Rahmen einer Morgenfeier der HJ, die über sämtliche Sender ging), deshalb das Orchesterkonzert am 8. 11.

Geriet manchmal die alte Singbewegung in die Gefahr, allzu einseitig Musik vergangener Jahrhunderte zu pflegen, so weiß die HJ auch diese Klippe aus der Verwurzelung im politischen Geschehen unserer Zeit und aus einem ungetrübten Instinkt heraus zu umschiffen. Ein Blick auf das Musiziergut dieser Jugend, wie es in den Liederblättern der HJ, in den Sammelbänden „Junge Gefolgschaft“, in den Musikblättern vorliegt, zeigt uns, wie sehr das Musizieren in der HJ von den schaffenden Kräften der jungen Generation getragen wird, in wie engem Zusammenhang mit der Gegenwart es steht. Und wenn ein Referat im Rahmen des Schulungslagers das Thema „Neue Musik“ behandelt (Prof. Walter Rein sprach darüber in eindringlicher Weise), wenn im Orchesterkonzert am 8. 11. ein Werk wie das Orchesterspiel von Wilhelm Maler mit stürmischem Beifall begrüßt wird, dann zeigt auch dieses, daß die HJ nicht daran denkt, unfruchtbaren Historismus zu treiben oder gar einem blutleeren, verwaschenen Epigonentum das Wort zu reden.

Die Musiktage Erfurt waren zum großen Teil von den Teilnehmern des Lagers gestaltet worden. Unermüdlich bemühten sich die Teilnehmer des Lagers um chorerzieherische Dinge, immer wieder wurde geprobt, gesungen, gespielt, immer wieder wurde auf Reinheit der Intonation, auf Deutlichkeit der Aussprache, auf ein sinnvolles Singen geachtet. Schulungskurse für Blockflöten, Lauten, Fanfaren, Trommeln führten in das Wesen und die Verwendungsmöglichkeiten dieser Instrumente ein, ein kleiner Instrumentalkreis musizierte in Heimabenden.

Der Erfolg blieb nicht aus. Unvergeßlich bleibt die Eröffnungsfeier. Von einstimmigem, gemeinsam gesungenen politischen Lied und neuer Blasmusik umrahmt zeigte sie den Willen zu einer ernsten und kraftvollen Feierlichkeit und auch die Kraft, eine solche Feier würdig zu gestalten. Ausgezeichnet war am Abend des 2. XI. die Aufführung der „Erntekantate" von Spitta (Musik) und Roth (Wort). Dieses Werk in seiner tiefen und echten Frömmigkeit straft all jene Lügen, die von der Gottlosigkeit der Hitlerjugend zu schwätzen belieben.

Die Referate und Aussprachen des Lagers dienten der Vertiefung der Musikarbeit, sie zeigten die Lage der Arbeit in den „benachbarten Abschnitten der Musikfront" auf und wiesen neue Aufgaben und neue Wege.

Wolfg. Stumme sprach über das Thema „Musikalische Führerbildung in der HJ". Er gab bekannt, daß das Kulturamt eine Bildungsstätte für Musikführer der HJ aufbauen werde. Die außerordentlich lebhafte Aussprache zeigte, wie wichtig diese Frage für das Musikleben in der HJ ist. Reinh. Heyden, hauptamtlicher Musikreferent im Gebiet Mittelland, berichtete vom Aufbau der Arbeit in seinem Arbeitskreis. Prof. Jochum, Augsburg, sprach über das Thema „Singschule und HJ". Zu seinen Ausführungen — die nicht unbestritten blieben — hielt H. Siebert das Korreferat vom Standpunkt der HJ aus. Über Aufbau und Aufgaben des Kulturamtes der RJF berichtete H. Roth. Fritz Steinbecker, Musikreferent des Arbeitsdienstes, sprach über die Musikarbeit und die Fest- und Feiergestaltung im Arbeitsdienst; Prof. F. Reusch, Hochschule für Lehrerbildung in Hirschberg, legte dar, wie eng die Zusammenarbeit zwischen Hochschule, HJ und dem Musikleben der Stadt in Hirschberg ist; Prof. H. Besseler, Heidelberg, sprach vom Musikleben an der deutschen Universität und ging nach einer fesselnden Darstellung des geschichtlichen Tatbestandes auf die wichtigsten Aufgaben ein, die heute an der Universität gelöst werden müssen. Auch er betonte die Notwendigkeit einer engen Zusammenarbeit mit den Kräften der Jugend. A. Rosenthal-Heinzel erzählte von seiner Schulungsarbeit im DSB, die von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen müsse, als es für die HJ der Fall sei.

Eine Fülle von Arbeit drängte sich in den 10 Tagen des Lagers und der Musiktage zusammen, eine Fülle von Anregungen für die eigene Arbeit nahmen die Teilnehmer mit nach Hause. Diese Tage in Erfurt zeigten es allen, mit welcher Energie und mit welcher Bescheidenheit zugleich die HJ ihre Aufgabe angepackt hat. „Die Gemeinschaft der ganzen Jugend ist insgesamt vor diese Aufgabe gestellt und ist mit allen Kräften dazu bereit, sich dieser Arbeit aus der Erkenntnis der Notwendigkeit freiwillig zu unterziehen. Wir wollen ein für alle Mal dartun, daß die Kunst für das Volk von heute nicht einen seltenen und wertvollen Schmuck des Lebens bedeutet, sondern daß zum täglichen Leben, zum gesunden und kräftigen Leben die Kunst als notwendiges Element hinzu kommen muß."

FREIBURGER HAUSMUSIKTAGE 1935

Von Wilhelm Ehmann

Seit Jahren wird in Deutschland am Cäcilienfest der Hausmusiktag begangen. Jede Gruppe tut das in ihrer Weise. Solche Hausmusiktage stehen unter zwei Gefahren: neben die „Woche der Landwirtschaft" tritt als Werbung die „Woche der Hausmusik". Die „interessierten Kreise" führen eine geschäftlich geschickte Propaganda und machen damit eine Frage des Geistes zu einer Frage der Wirtschaft. Andern dient die Pflege der Hausmusik als Flucht vor der Wirklichkeit. Man ist zwischen die Zeiten geraten und bescheidet sich. Man flieht das gegebene „Zu-Hause" und glaubt, fern davon, „aus dem Hause", eine Hausmusik treiben zu können, in einer willkürlich gestellten Gemeinschaft.

Die Freiburger Hausmusiktage setzten gegen das Hinaus das Hinein, gegen die Außenpropaganda die Innenwerbung. Der seit längerem wieder sichtbar gewordene Gedanke der Hausmusik sollte sich in der Lebensmitte bewähren, er sollte im Alltag selbst Fuß fassen. Wenn wir Musik als wesenhaften Teil unseres Lebensganzen begreifen, müssen wir sie dort verwirklichen, wo wir stehen: in der täglichen Wirklichkeit der Dorf- oder Stadtgemeinde. Die hier vorhandenen Kräfte sind in einen inneren Bezug zueinander zu bringen auf dem Hintergrund der volklichen Lebensordnung. So wird die musikalische Arbeit zu einer politischen Arbeit. Wir

haben das konstruktive Denken verlernt und damit die Lebensordnung verloren. Aus der Tragkraft unserer geschichtlichen Kräfte sind neue Ordnungen zu entwerfen, in die wir unser gegenwärtiges Leben als keimende Zukunft hineinzwingen. Die Weltstadt kann den Rahmen für solche musikpolitische Arbeit nicht geben. Sie entscheidet sich in kleineren Gemeinschaften, in der Provinz. Bei dieser Arbeit, der es um Grundordnungen und Aufbauplanungen geht, fallen der Hausmusik als Keimzelle und Grundform des Musizierens naturgemäß besondere Aufgaben zu. Die Freiburger Hausmusikwoche blieb darum bemüht, die in der Stadtgemeinde Freiburg vorhandenen hausmusikalischen Kräfte anzuspannen, zu gliedern, nacheinander auszurichten und volkspolitisch zu begründen. Alle innerhalb einer Stadtgemeinschaft für eine solche Arbeit verantwortlichen Gruppen waren daran beteiligt und mußten hier jeweils ihren Platz und ihre Aufgabe im Ganzen der Arbeit finden, sich auseinander- und ineinandersetzen.

Die Veranstaltung wurde getragen von der Ortsmusikerschaft Freiburg i. B. in der Reichsmusikkammer, Fachschaft 3 (Musikerzieher). Der Stand der Musikerzieher, der sich in dieser Arbeit zusammenfand, steht in vorderster Front musikalischer Laienformung; er besaß für Freiburg in Dr. Bruno Maerker einen umsichtigen wissenschaftlichen Berater. So mochten Wissenschaft und Praxis, geschichtliche Einsicht und gegenwärtiges Können, grundsätzliche Besinnung und wirkungssicheres Spielen sich gegenseitig in fruchtbarer Weise durchdringen. Die Stadt Freiburg hatte für alle Veranstaltungen den stilvollen Festsaal des alten Kaufhauses am Münsterplatz zur Verfügung gestellt. Die Eröffnung gab eine Morgenfeier mit Begrüßung durch den Oberbürgermeister und den Leiter der Ortsmusikerschaft, einem Vortrag B. Maerkers, der die Grundgedanken einer neu aufzubauenden Hausmusikkultur entwickelte und Aufführungen zeitgenössischer Musik. Neben Kammermusik von J. Weismann und P. Graener stand die „Deutsche Kantate" von E. Rabsch, zu der sich alle Musiklehrer, unterstützt von fortgeschrittenen Schülern und Mitgliedern des Städtischen Orchesters vereinigten. Das Werk ist für die deutsche Jugend geschrieben. Seine musikalische Keimzelle bildet das altgriechische dorische Tetrachord, „von dem Platon sagt, daß es die Jugend zu rechten, wohlbedachten, mutigen und staatsbejahenden Menschen mache." Die politischen Kampfmittel unserer Zeit, Marsch, Lied, Chorunisono, Ruf, Sprechchor werden der künstlerischen Gestaltung dienstbar gemacht. Hier ist ein Beispiel dafür gegeben, wie ein geschlossenes machtvolles Kunstwerk geschaffen werden kann, das aus den Grundformen des täglich-politischen Brauchtums entwickelt ist, hier seine Wurzeln behält und bekenntnismäßig gebunden bleibt. Die Kluft zwischen „niederer Kunst" und „hoher Kunst" ist schöpferisch überwunden. In den Schlußkanon ließ der Leiter die Hörerschaft einfallen, um das Gemeinschaftswerk gemeinsam abzuschließen.

Am Nachmittag begannen die Schülervorspiele, die sich durch die Woche hin wiederholten. Sie unterschieden sich wohltuend vom [illegible] Herkömmlichen: die einzelnen musikalischen Fachlehrer und Schüler sammelten sich um gemeinsame Werke und Aufgaben, ergänzten und förderten sich gegenseitig, halfen sich aus und schufen eine Bahn der gegenseitigen Fühlungnahme und Arbeitsgemeinschaft.

Die Woche brachte drei „Hausmusikabende Freiburger Musiklehrer" mit Spielfolgen vom deutschen Barock über die Frühklassik und Romantik zur Gegenwart. Darunter gab es manche erlesene Musik, die dem gewohnheitsmäßigen Konzertbesucher verschlossen bleibt (Triosonaten von Gluck, Stamitz, Klavierkonzerte von Dittersdorf, J. Chr. Bach, Haydn, gesellige Lieder von Schulz, Reichardt, Haydn, Beethoven, musikalische Scherze von Mozart usw.). Zwei weitere Abende zeigten, in welcher Weise und in welchen Kreisen „noch" und „schon" Hausmusik lebendig ist. Sie ließen den musikalischen Laien selbst zu Wort kommen. Der „Hausmusikabend Freiburger Musikliebhaber" gab einen „Rundgang durch die Kammermusik der deutschen Klassik und Romantik". Hier musizierte eine Generation, die noch aus einem letzten Traditionszusammenhang mit der klassischen und nachklassischen Hausmusik lebt. Der zweite Abend galt „Gemeinschaftsmusik Freiburger Sing- und Spielkreise". Er wurde von Spiel- und Singscharen des [illegible], der HJ und den [illegible] bestritten. Alte und neue Fanfarenmusik, Werksprüche, Lieder, Kanons, Märsche, Tänze (in

vielfachem Wechsel geblasen, gestrichen und gesungen) gaben Einblick in die musikalische Arbeit dieser Gruppen. Die Kantate „Heilig Vaterland" (H. Spitta) beschloß den Abend. Der Schluß wurde von allen Anwesenden singend aufgenommen. Wenn dort das gebildete Haus Träger der Gemeinschaftsmusik war, so sind es hier die jungen politischen und ständischen Gliederungen unseres Volkes. Beide Kräfte müssen sich treffen.

Von hier aus sollte der Aufriß eines möglichen musikalischen Gesamtbaues sichtbar werden: Vorbereitung und Voraussetzung ist etwa das offene Volkssingen, das allgemeine Musizierfreude weckt und Jung und Alt wieder musikalisch in Bewegung bringt. Die geweckten Kräfte werden in den ständischen und politischen Singkreisen aufgefangen zu gemeinsamer Weiterformung. Hier ist der Einsatz des musikalisch Gesinnungsmäßigen und des musikalisch Könnerischen. Die Begabungen werden dem Musikerzieher zur Einzeldurchbildung zugeführt. Von hier aus fließen neue und ausgebildete Kräfte der künstlerischen Hausmusik und dem öffentlichen Musik- und Konzertleben zu, das nun das Ganze in wesensentsprechenden Formen krönen soll.

Die Freiburger Hausmusikwoche hat die Möglichkeit einer solchen sich gegenseitig stützenden und ausgleichenden Aufteilung und Gliederung unseres musikalischen Lebens beispielhaft gezeigt. Die Idee der Hausmusik (im weitesten Sinn) fand durch die gemeinsame Bemühung aller verantwortlich aufeinander angewiesenen Kräfte der politischen Stadtgemeinde ihre weitgehende Bewährung.

BERICHT ÜBER DIE KASSELER MUSIKTAGE 1935

Von Fritz Dietrich

Zum dritten Mal seit ihrer Begründung haben auch im letzten Jahre wieder die Kasseler Musiktage stattgefunden (11.—13. Oktober), veranstaltet vom Arbeitskreis für Hausmusik und unter der Schirmherrschaft des Oberpräsidenten Prinz Philipp von Hessen. Die gesamte musikalische Leitung lag in den Händen von August Wenzinger. Das äußere Ziel der Veranstaltung war dasselbe wie in den früheren Jahren: die Darbietung alter und zeitgenössischer Musik in stilgerechter Besetzung. Die Reihe der Aufführungen begann und endigte mit je einem Kirchenmusikabend, wobei der erste ganz dem 16. und 17. Jahrhundert gewidmet war, während der zweite dem Schaffen Hugo Distlers gehörte. Dazwischen fanden „Gesellige Musik" und „Kammermusik" ihren Platz. Neu war dieses Mal die Darbietung von Hausmusik in der Form von acht Hausmusikstunden, die in zweckentsprechenden Räumen abgehalten wurden und des großen Andrangs wegen sämtlich wiederholt werden mußten. Dem allem schlossen sich Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde an.

Die erste Veranstaltung der Tage, die „musikalische Abendfeier", fand am Freitag abend in der Karlskirche statt und brachte neben Orgelwerken von Scheidemann und Kotter Gesangswerke von Othmayr, Praetorius, Schütz und Buxtehude. Hier konnte man einen Einblick gewinnen in die Verschiedenheit der Haltungen, die aus jeder Komposition in ihrem Verhältnis zur Kirche sprachen. Aufführungstechnisch interessant war der in diesem Rahmen unternommene Versuch der originalgetreuen Wiedergabe einer fünfchörigen Motette von M. Praetorius (Christe, der Du bist Tag und Licht), die sich durch die Mitwirkung von Cembalo und Regal, Positiv und zwei Krummhörnern auszeichnete. Demgegenüber führte die zweite geistliche Veranstaltung zurück in die Gegenwart. Hugo Distlers Musikerpersönlichkeit verlieh diesem Abend sein einheitliches Gepräge. Dargestellt vom Lübecker Sing- und Spielkreis (Leitung: B. Grusnick), hörten wir eine Kurzmesse und drei Motetten (Ich wollt, daß ich daheime wär; Totentanz; Wachet auf, ruft uns die Stimme). Distler ist mit diesen Schöpfungen auf dem Weg zu einem neuen Kirchenstil. Aus seiner Melodik klingt Gregorianik herauf, ihr Rhythmus schwingt in Melismen, in Hymnik und Psalmodie. Pentatonische und mixturhafte Klanggebilde zeugen von dem Willen zur Bindung an die Ursprünge, in diesem Fall an die Kirche. Die Merkmale dieser Musik lassen erkennen, daß sie wahrhaft dient.

Einen ebenso tiefen und geschlossenen Eindruck wie der Distler-Abend erzielte die „Kammermusik" am Sonntag vormittag. Eine Musik

wie die von Telemann (eine Ouvertürensuite mit Gambe-Solo und ein Konzert für 4 Geigen) wirkte in ihrer prachtvollen Größe — selbst neben Bach — überwältigend und schien eine geradezu märchenhaft anmutende Gegenwartsnähe zu bekunden. Als Einlage erklang in dieser rein instrumentalen Umgebung J. S. Bachs Solo-Kantate „Meine Seele rühmt und preist". Desselben Meisters fünftes Brandenburgisches Konzert beschloß das Ganze.

Eine besondere Aufgabe erfüllten die Hausmusikstunden. Sie wurden von Instrumentenbauern veranstaltet und inhaltlich durch klare Beziehung auf Epochen und Gattungen geschlossen gestaltet. So gab es Hausmusik der Shakespeare-Zeit, Triosonaten für alte Streich- und Blasinstrumente, Musik des Frühbarock, des Hochbarock, der empfindsamen Zeit und der Klassik, sowie Musik für Blockflöten. Dazu trat eine Stunde zeitgenössischer Hausmusik. Sie zeigte lauter Werke, in denen sich unter Verzicht auf Effekt, Pathos und Monumentalität der ernste Wille zu Einfachheit, Strenge und Gründlichkeit offenbarte. Einige der hier gebotenen Kompositionen verrieten, wie etwa H. Kaminskis „Zehn kleine Übungen für Klavier", die Absicht zur Betonung des Lehrhaften. Es ist das ein Zug, den man einer guten Hausmusik nur wünschen kann.

Die „Gesellige Musik" am Samstag abend brachte gemeinsames Kanon- und Volksliedsingen, Orchestertänze alter Meister, eine Scherzkantate (Struwwelpeter) und musikalisches Rätselraten nebst Glückstopf und anderer Kurzweil. Die Größe des Saales der Stadthalle machte Lautsprecherübertragung nötig, die leider etwas mangelhafte Ergebnisse zeitigte. So konnte diesmal kein so gutes Gelingen erfolgen, wie man es sich nach dem Erlebnis der „Geselligen Musik" des vorigen Jahres gewünscht hatte. An dem Gesamtergebnis der diesjährigen Kasseler Musiktage wird hierdurch nichts geändert. Man darf mit dem Blick auf das Ganze sagen, daß auch dieses Mal die Kasseler Musiktage sich als Mittelpunkt der deutschen Musikbewegung gezeigt haben, und daß es zum Wesen dieser Tage gehört, daß sie sowohl als Fest- wie als Alltage wahre Lehrtage sind. In diesem Sinne bleibt nur zu wünschen, daß die kommenden Veranstaltungen dieser Einrichtung immer mehr den Gedanken der Lehre herausstellen und ihm von den Arbeitstagen her in den Festtagen noch mehr zum Durchbruch verhelfen mögen.

Rundschau

Monteverdis Orfeo, von d'Indy 1905, von Orefice 1909 bearbeitet, von Malipiero 1923 im Neudruck (Chester), von Sandberger 1927 im Faksimiledruck der Originalausgabe 1609 veröffentlicht, in freier deutscher Nachgestaltung 1925 von Carl Orff (Schott) bearbeitet, wurde neuerdings von Giacomo Benvenuti (1934) und Otto Respighi (1935) umgestaltet herausgegeben. Die Tonhallengesellschaft in Zürich führte das Werk im Februar in der originalgetreuen Bearbeitung von Redlich auf. Auch die Wiener Staatsoper bereitet eine Aufführung vor.

Purcells Musik zu „Fairy Queen" wurde in Brüssel in einer Freilichtaufführung, die Oper „König Arthur" von der British Broadcasting Corporation in deren Special Concerts in Queen's Hall am 11. 12. aufgeführt.

Briefe und Schriften Christof Bernhards veröffentlicht Otto Rolf Schubert (Verlag Wilh. Brummer GmbH., Dresden).

Schütz-Auffassung im Schütz-Jahr. Im „Anstalt" (XVI. Jh. [illegible]) steht zu lesen: Man hat seinen Namen gefeiert, hie und da sind Straßen nach ihm benannt worden, man kennt das strenge kluge Gesicht mit dem magistralen Spitzbart. Aber seine Musik ist heute so unpopulär wie vor einem Jahr ... Nicht ein Werk hat wahrhaft Publikum gewonnen. Vielleicht war die Basis falsch. Eine Kraft wie die Furtwänglers wäre an solcher Kulturpropaganda wohl unentbehrlich gewesen ....

Die vierstimmigen Psalmen von Heinrich Schütz nach Beckers Dichtungen erscheinen soeben als Jahresgabe der Neuen Schütz-Gesellschaft (Schirmherr Prinz Philipp von Hessen) in einer Gesamtausgabe herausgegeben von Walter Blankenburg.

E. S. Dickenson veröffentlichte ein Werk The art of J. S. Bach (Duckworth).

Die Johannes- und die Matthäuspassion von Bach wurden in Athen unter Economides mit deutschen Solisten aufgeführt. Bachs Magnificat wurde in Tokio erstaufgeführt.

Händelopern wurden im Händeljahr häufiger aufgeführt, so „Arminius“ in Leipzig, bearbeitet von Seiffert und Moser, „Alcina“ im Reichssender Hamburg und in Hannover, „Otto und Theophano“ in Halle, „Julius Caesar“ in Berlin, Hamburg, Königsberg, „Xerxes“ in Mannheim u. a. m. „Perseus und Andromeda“ wurde nach aufgefundenen Manuskripten aus dem Jahre 1793 vom Londoner Sender „Regional“ und danach vom Deutschlandsender gesendet. Über die Echtheit dieses Werkes ist noch kein endgültiges Urteil gefällt.

Daß die als Werke Händels kürzlich veröffentlichten „Six Sonates a Deux Flutes Traversières sans Basse“ (Bovin, Paris) in Wirklichkeit von G. Ch. Schultz, Hamburg 1729, stammen, stellt E. H. Meyer fest (in Music & Letters, Vol. XVI. Nr. 4, Oct. 1935 S. 293).

Eine Händel-Ausstellung findet in Halle in der Moritzburg statt.

Händel endlich modernisiert. Nun hat Arnold Schönberg aus Händels Concerto grosso op. 6, Nr. 7 in „freier Umgestaltung“ ein „Konzert für Streichquartett und Orchester“ gemacht.

Ein Werk über Gluck veröffentlichte mit einem Vorwort von E. J. Dent Martin Cooper (Chatto & Windus, London).

Mozarts bisher verschollenes Klavierkonzert in A-dur K. V. 386 wurde von Cecil Oldeman im British Museum im Manuskript aufgefunden.

Mozart-Festspiele in einem kleinen privaten Opernhaus des Mr. John Christie in Glyndbourne waren im Sommer 1935 das mit am stärksten beachtete künstlerische Ereignis in England.

Ein Buch über Mozart in englischer Sprache veröffentlichte Eric Blom (London, Dent).

Ein Mozartfest fand vom 13.—16. März in Flensburg statt. Dabei wurde das Requiem in der von Gerhard von Keußler vorgeschlagenen Form aufgeführt, wobei die originalen Teile mit Sätzen aus älteren Messen, dem „Sanctus“ aus der unvollendeten c-Messe, dem „Benedictus“ aus der C-Messe von 1780 und dem „Agnus dei“ aus der B-Messe von 1777, vereint werden. Auch das Oratorium „Davidde penitente“ wurde aufgeführt, ebenso Mozarts Jugendoratorium „La Betulia liberata“ in der Bearbeitung von H. J. Moser als „Ildiko und Etzel“.

Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“ in Neubearbeitung Sigfried Anheissers wurde in Darmstadt aufgeführt, ferner im Reichssender Königsberg.

Auch „Figaros Hochzeit“ und „Don Giovanni“ wurden in Anheissers Bearbeitung mehrfach aufgeführt, erstere Oper im Deutschlandsender. Mozarts unvollendete c-Messe wurde auch im Mozart-Cyklus der Sender Frankfurt—Saarbrücken—Stuttgart aufgeführt.

Einige durch Toscanini korrigierte Druckfehler in Partituren Beethovens (4) und Wagners (3) teilt „La Revue musicale“, Jan. 1936, 17. Jh. S. 1 ff. mit.

Ein Beethovenfest findet in Bonn im Mai statt.

Zur feierlichen Eröffnung des Budapester Nationaltheaters in diesem Winter wurde Beethovens „Missa solemnis“ szenisch aufgeführt als liturgisches Drama. Der Chor war als Mönche und Nonnen gekleidet vorne auf der Bühne placiert, während dahinter das, was dem Text entsprach, in Bildern, das im Text nicht Enthaltene der Geschichte Jesu in gesprochenen Szenen in ungarischer Sprache mit großem Aufwand dramatisch dargestellt wurde.

Das Textbuch von Webers Euryanthe, zuletzt durch H. J. Moser durch einen ganz neuen Text „Die sieben Raben“, 1918, ersetzt, hat Max Hofmüller in Darmstadt neu bearbeitet und inszeniert.

Webers „Abbu Hassan" wurde in London zur Aufführung gebracht.

Das historische Musikfest auf der Heideckburg bei Rudolstadt brachte Werke von Albert **Methfessel**, dem Sänger der Befreiungskriege und Max **Eberwein** (Messe in As, 1824).

Ein **Silcher-Museum** wurde in Schmait in Württemberg, des Komponisten Geburtsstadt, ein **Bruckner-Museum** in Ansfeld in Oberösterreich, ein **Lohengrin-Haus** in Graupa bei Leipzig eröffnet.

Schuberts in Skizzen hinterlassene Sinfonie E-dur wurde von Felix von Weingartner vollendet, instrumentiert und aufgeführt. John Francis Barnett hatte 1883 den gleichen Versuch gemacht (Breitkopf & Härtel, 1885).

[illegible] unbekanntes Fantasiestück **Schumanns** aus [illegible] Stichvorlage der Fantasiestücke op. 12, eine [illegible] Vorstudie zum Aufschwung", veröffent[illegible] G. Kinsky in der Schweizerischen Musik[illegible] 1935, Heft 24. Dez. Karl Geiringer [illegible] über die von ihm veröffentlichten 8 Po[illegible] zu vier Händen Schumanns einen Auf[illegible] der Musik, Juli 1935, S. 721.

[illegible] **Verdis**, „Carteggi Verdiani", gab [illegible] Luzio im Auftrage der Königlichen Ita[illegible] Akademie in einem Bande von rund [illegible] Seiten heraus. Enthalten sind auch Verdis [illegible] Bemerkungen auf einem Klavierauszug [illegible] Wagners „Lohengrin".

[illegible] französisch geschriebenen Briefe **Wagners** [illegible] entlichte Julius Tiersot. Besonders fallen [illegible] Briefe des 63jährigen an Judith [illegible], Tochter des Dichters Theophil G., auf.

[illegible] Briefe Wagners an Meyerbeer aus den [illegible] 1840—46 veröffentlichte G. Kinsky [illegible] Musikzeitung).

[illegible] **Wolfs** Beziehungen zur Literatur be[illegible] Friedrich Ecksteins Buch „Alte unnenn[illegible] Tage" (Reichner, Wien). Wolf liebte u. a. „[illegible] Shandy" von Sterne, „Mein Onkel [illegible]" von Tillier, Grabbes Dramen, Im[illegible], Nietzsche, Mark Twain, Maeterlincks [illegible], Calderon, Hofmannsthal.

„**Liszts Leben im Bild**" in 600 Abbildungen von Robert Bory, mit einer biographischen Studie von Alfred Cortot, ist als demnächst erscheinend angekündigt.

Bruckners Symphonien in den **Urfassungen** wurden öfters aufgeführt, so die „Fünfte" im Deutschlandsender. Das VI. Internationale Bruckner-Fest in Zürich wird im Juni die 1., 5., 6. und 9. Symphonie erklingen lassen. Die Neunte wurde auch in Tokio bereits aufgeführt.

Draeseke-Feiern anläßlich der 100. Geburtstagwiederkehr fanden statt in Dillenburg, Karlsruhe, in Koburg, Dresden, im Haag (Hilversum, wo die Cristus-Trilogie auch auf Schallplatten aufgenommen wurde), mehrere Reichssender brachten Werke des Komponisten zur Aufführung.

Alberto **Cametti** ist im Alter von 69 Jahren verstorben. Von seiner **Geschichte der römischen Theater** mit Liste aller aufgeführten Werke ist der 1. Band soeben angekündigt.

Burneys General History of Music ist mit kritischen und historischen Noten von Frank Merker neu herausgegeben worden (Foulis, London).

Ein „**Lehrbuch der Musikgeschichte**" von H. J. Moser ist soeben erschienen.

Über das Thema „**Das germanische Erbe im Lied**" kündigt Dr. Walther Hensel in der Zeitschrift „Lied und Volk" eine Folge von Einzeluntersuchungen an.

Eine Monographie des **Portativs** aus der Feder von Dr. Hans Hickmann wird soeben angekündigt und zur Subskription aufgelegt. Das Werk wird etwa 280 Seiten gr. 8° umfassen und 50 Abbildungen auf 16 Tafeln enthalten. Der Mangel an überlieferten Instrumenten ist wohl der Grund dafür, daß die Forschung über diese wichtige Kleinform der Orgelentwicklung bisher so mangelhaft gewesen ist. Es ist deshalb zu begrüßen, daß eine Geschichte des Portativs, das in unserer Zeit wieder als wichtigstes Glied des mittelalterlichen Instrumentariums neue Bedeutung bekommt, einmal in ausführlicher Weise und mit zahlreichen Bildbelegen veröffentlicht wird.

Eine große schweizerische Sammlung alter Musikinstrumente von ungefähr 350 zum Teil spielbaren Exemplaren, die von ihrem Besitzer Otto Lobeck in Herisau der Schola Cantorum Basiliensis als Leihgabe überlassen wird, ist kürzlich nach Basel übergeführt worden.

Anläßlich der 400 Jahrfeier der Reformation im Waadtland erschien soeben auf Anregung der Société des Concerts de la Cathédrale de Lausanne ein originaler Neudruck des **Hugenotten-Psalters**. Faksimiledruck nach der berühmten Ausgabe von François Jaqui Erben aus dem Jahre 1565. Die Ausgabe umfaßt 765 Seiten k. 8⁰ mit einem französischen und einem deutschen Nachwort.

Denkmäler altpolnischer Musik, herausgegeben unter Leitung des Sandbergerschülers Prof. Dr. Adolf Chybinski in Lemberg werden nun auch durch einen deutschen Verlag beziehbar.

Einen Katalog (und Einführung) über die **Musikplatten** des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin, „**Lieder der Völker**", hat das Institut herausgegeben.

Der Arbeitskreis für Hausmusik veranstaltete im vergangenen Sommer 18 **Singwochen** im Reich, eine Ostlandsingfahrt, einen musikalischen Schulungskurs in Kassel-Wilhelmshöhe, einen Blockflöten- und Gambenkurs in München und Arbeitstage in Kassel in Verbindung mit der Reichsmusikkammer. Als jährliche Hauptveranstaltung fanden wieder die Kasseler Musiktage statt (Siehe den Bericht Seite 60). Durch Mitglieder des Arbeitskreises für Hausmusik wurden in der Schweiz 3, in Holland 1, in Polen 2 und in Österreich 1 Singwoche, im Reich ferner weitere 45 Sing- und Spielwochen durchgeführt. Als neuer Zweig gliederte sich der Österreichische Arbeitskreis für Hausmusik unter Leitung von Professor Dr. Josef Bacher an.

Die Blockflöte wurde Unterrichtsgegenstand in der Akademie der Tonkunst in München. Als Lehrer wurde Hubert Bruno Sissenich berufen. In dem neuerrichteten „Seminar für Musikerziehung" (Dir. Prof. Blessinger) ist ein Unterrichtsfach „Volksmusik und Übungen in der Leitung einer Sing- und Sprechschar".

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat dem Komponisten **Heinrich Kaminski** in Ried, Oberbayern, auf Vorschlag der Akademie der Künste in Berlin einen Ehrensold von jährlich RM. 2000 zunächst auf fünf Jahre bewilligt.

Der Reichsminister Rust hat durch Erlaß vom 30. Oktober 1935 der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg die Bezeichnung „**Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik**" verliehen.
Da die Neueinteilung der Hochschule schon durch ihren äußeren Aufbau einen aufschlußreichen Einblick in die vollzogene Wandlung vermittelt, sei im Zusammenhang mit diesem Bericht bekanntgegeben:

Fachgruppe I: Musische Erziehung. Abteilung 1: Erziehung und Unterricht. a) Volksschule, b) Höhere Knabenschule, c) Höhere Mädchenschule, d) Jugendmusikschule mit pädagogischen Versuchsklassen, Jugendchor, Jugendorchester, Musikzug und Spielmannszug, e) Fortbildungsstudium für Volksschullehrer. Abteilung 2: Volkskunde. a) Brauchtum, Volksliedkunde, Feier- und Freizeitgestaltung, b) Hitlerjugend, c) Volksspiele, d) Laienspiel und Sprechchor.

Fachgruppe II: Kunstübung mit den Abteilungen: 1. Klavier, 2. Singen und Sprechen, 3. Orchesterinstrumente und Zusammenspiel 4. Generalbaß- und Partiturspiel, 5. Musiklehre und Komposition.

Fachgruppe III: Musikwissenschaft.

Fachgruppe IV: Kirchenmusik.

Fachgruppe V: Seminar für Privatmusikerzieher.

*

Das nächste Heft enthält Beiträge zur Volksmusikfrage, im zweiten Teil weiterhin außer der Bücherschau eine Zeitschriften- und Schallplattenschau.

Bärenreiterdruck Kassel

ER AUFBAU DEUTSCHER VOLKSLIED-ORSCHUNG UND VOLKSLIEDPFLEGE

VON KURT HUBER

...endwo steigt hinter erbitterten literarischen Tageskämpfen um den echten Volks-...geist und die richtige Volksliedpflege doch die Erkenntnis auf, daß es auch im ...inen Kreise des Liedes um ein Höchstes geht: um Erkenntnis und um Gestaltung ... eigenen Volkskörpers. Wenn heutige Jugend sich im Liede gestalten will, so ... uns allen selbstverständlich, daß der Ausdruck „Pflege" eigentlich nicht trifft, was ... sucht. Sie will ja nicht etwas ihr noch irgendwie Fremdes pflegen, sondern im ...e sein. Und sie hat in dieser vertieften, seinshaften Stellung zu dem, was ihr ...lkslied sein soll, durchaus recht.

...nntnis des eigenen Volkstums – niemand darf wähnen oder sich rühmen, daß ...e restlos besitze und aus einem ihm gegenwärtigen Besitz einfach gestalten könne. ... noch so wache Erleben seiner Volkheit ist noch kein Erkennen des Volkstums, ... sondern nur dessen unerläßliche Vorbedingung. Wir müssen schon forschen, ...en, mit wissenschaftlicher Klarheit zu diesem Grunde vorzudringen suchen, ...n im vollen Wortsinn erwerben, um das Ererbte zu besitzen. Jugend, die ...lcher Notwendigkeit der Forschung überhoben glaubt, täuscht sich. Die Irr... die sie da und dort geht, sind dessen Zeuge.

...nehmen Forschung und Pflege im höchsten, erfülltesten Sinne als Volks...nis und Volksgestaltung im Liede; und behaupten in diesem Sinne deren ...nnliche Verklammerung. Keine Erkenntnis, die nicht zur Selbstgestaltung ... Keine Selbstgestaltung ohne Erkenntnis!

...eifel, daß beide Forderungen, gesehen aus einem zu engen Volksliedbegriff ...ner Epoche, sinnlose Formeln wären. Wenn ich erkenne, wie ein Indi...d durch den Vorgang des „Zersingens" zu einem Kollektivlied wird, – ... auch daraus für eine Volksgestaltung folgen? Und wenn Volkes Singen ...deres und besseres wäre als das Zersingen einer ursprünglichen Indi...öpfung, so ließe sich im Grunde Volkslied überhaupt nicht pflegen. Man ... nicht das Zersingen pflegen! Hält man aber diese oder jene Volkslied...ngend fest und pflanzt sie wieder ins Volk, so pflegt man ja das Aus...produkt des lebendigen Prozesses, der sich nicht aufhalten läßt.

... nur logisch folgerichtig, wenn sich eine einseitige Zersingtheorie oder die ...as schärfere Theorie vom gesunkenen Kulturgut (Naumann) grundsätzlich ... Erneuerung verklungenen Volkslieds wendete. In der Tat stehen Ur... solcher Art hinter der Abneigung mancher Jungen gegen jedes nicht der

Gegenwart angehörige Lied als Ausdruck heutiger Gemeinschaft. Spüren diese jungen Menschen nicht, daß sie mit ihrem Sehnen in der neuen Zeit, mit ihren Begriffen aber in der Epoche stehen, die sie verneinen? Wie kann man echtes Lied der Väter verleugnen, mit deren völkischer Art man durch Blut erbhaft verbunden ist? Doch nur dann, wenn man in Volkslied eben *nicht* den Ausdruck völkischer Art sieht!

Solche Halbheit entdeckt sich in dem volksliedbegeisterten Heute allenthalben. Man preist die Bodenverbundenheit aller Volksmusik und organisiert sie da und dort unter Mißachtung aller bodengewachsenen Sondererscheinungen. Man redet von der Ausdruckskraft des Volkstanzes und setzt an dessen Stelle oft recht zweifelhafte Surrogate. Man sammelt allerorten Volkslieder; aber nicht selten durch ein Heer von Helfershelfern, die nicht wissen können, was echtes Volkslied ist. Oder man verläßt sich auf „Einsender" und begibt sich dabei der wichtigsten Kontrolle, ob der Einsender richtig aufgezeichnet hat. Und endlich das Wesentlichste: die Bearbeiter stehen dem Material, das sich auf solche Weise mehr oder weniger dicht in einer Sammelzentrale häuft, vollkommen fern. Es fehlt der lebendige Kontakt mit den Sängern und Musikanten, die wirklich noch im eigentlichsten Sinne Träger des Volksliedes sind. Man wende nicht ein, daß die so gewonnene Sammlung ja jedem Forscher zugänglich sei. Ein Forscher, der sein Material einzig und allein aus zweiter Hand bezieht, gewinnt erst recht kein lebendiges Verhältnis zu seinem Stoff. Wer Volkslied nicht selbst im singenden Volk (nicht nur in Jugendbewegungskreisen!) erlebt und sich einmal selbst erarbeitet hat, schlägt aus dem reichsten Sammelmaterial keinen Funken völkischen Lebens. Er wird ein Stubenwissenschaftler des Typus, den wir heute nicht mehr dulden. —

Eine neu gegründete Forschungsorganisation im deutschen Süden — der Name tut nichts zur Sache — versendet wieder einmal einen langen Fragebogen, ordnungsgemäß auszufüllen, an alle Lehrer, Amts- und Parteistellen, von Dorf zu Dorf. „Wird in Ihrem Dorfe gesungen? Welche Lieder werden gesungen? Welche Arten von Volksmusik werden gepflegt? Werden noch alte Balladen gesungen?" (Balladen, natürlich! schon sehe ich im Geiste zweihundertdreiundsiebzig „Varianten" von „Heinrich ging mit seiner Neuvermählten" in einer Kartei sorglich geordnet.) — Wann lernen jene unverbesserlichen Organisationsgenies, daß, was sie fragen, wir längst wissen? Und daß, was wir wissen möchten und müssen, durch keinen Fragebogen der Welt zu erhalten ist? Wann begreifen sie, daß in völkisch ausgelaugten Gegenden, zu denen ein großer Teil Deutschlands heute zu rechnen ist, in der Mehrzahl aller Dörfer und Weiler überhaupt nicht bodenständig gesungen wird? Seit hundert Jahren begegnen alle wirklichen Volksliedsammler, von Hoffmann v. Fallersleben, Schottky, Zuccalmaglio angefangen, immer wieder der Tatsache, daß altes echtes Volkslied sich generationenweise in verhältnismäßig wenigen Familien weiterpflanzt; die „lebendigen Liederbücher" von Bauernmägden, Holzknechten, Spielleuten, von denen jene Forscher berichten, sind noch heute,

nur viel seltener, anzutreffen. Und sie scheinen in manchen Gegenden völlig ausge-
storben. Volkskunst ist eine Kunst, die zwar jeder wirklich Volkhafte als sein Eigen-
tes durchaus versteht, aber keineswegs darum jeder treibt und pflegt.
Kein organisatorische Volksliedsammlung hat noch immer zu katastrophalen Miß-
erfolgen geführt. Zehn wirkliche Sammler, wissenschaftliche Forscher oder Samm-
ler von angeborener Begabung, alle in der Landschaft geistig zuhause, in der sie
arbeiten, erreichen hundertmal mehr als ein ganzes Heer von „Einsendern“ oder
organisatorisch aufgestellten „Liedpflegern“. Dieser zehn Forscher meist jahrelange
Eigenarbeit in Ergebnis und Problemstellung kameradschaftlich zusammenzufas-
sen, ist die einzige „Organisationsarbeit“, deren wir in einer Landschaft bedürfen.
Alles andere ist — Papier.
Es bleibt, um alle wirklichen Sammler einer Landschaft zu erfassen und um alle
Landschaften wiederum zu einem Ganzen zusammenzufassen, noch immer genug der
organisatorischen Arbeit zu leisten. Aber wir organisieren nicht „das Sammeln“,
sondern die Auswertung und Fruchtbarmachung persönlichster Sammeltätigkeit.
Das ist etwas durchaus anderes. Und solche Organisation kann sich nur auf der
...len Zusammenarbeit der Sammler aufbauen. Einer im Grunde volksfremden
...bogen- oder Einsendetechnik stellen wir nachdrücklich die Methode der
...ien Arbeitsgemeinschaft entgegen, die allein eine lebendige Verbindung zwi-
...en Sammlung des Volkslieds und singendem Volk als Träger des Volkslieds
...währleistet.
Die Grundfrage aller Gemeinschaftssammlung ist: Was wollen wir? Wollen
... nur Kartothekkästen füllen, möglichst viele Liederbücher auf den Markt werfen,
...schwingliche Gesamtausgaben herausgeben oder wollen wir das Material
...glich in der umfassendsten Weise denen zugänglich machen, die es in leben-
... Besitz umprägen: dem Volk, das sich im Volkslied gestalten, und dem For-
... der Volk im Volkslied erkennen soll? Jene beiden Ziele sind die einzig selbst-
...aften; es gibt keine anderen Aufgaben neben ihnen. Alles andere ist organi-
...scher Leerlauf oder Geschäftsspekulation.
...llen das pflegerische Ziel voran: Volk einer Landschaft, und voran Jung-
...ner Landschaft hat doch wohl die Aufgabe, in das Lied der eigenen Landschaft
... hineinzuwachsen. Man kann durch Schaffung landschaftlicher Lieder-
... hierzu einen Grund legen, die aber auch einen wirklichen Durchschnitt durch
...ypische Lied der Landschaft geben müssen. Es gibt heute noch landschaft-
...liedersammlungen, die kaum ein einziges echtes Lied der Landschaft enthalten,
... zeigen wollen. Doch auch hier ergibt sich eine gewisse Grenze für die druck-
... Verbreitung des landschaftlich gesammelten Materials: eine zu enge und
... Bindung an das landschaftliche Lied wollen wir ja gar nicht. Sie würde
... geistigen Blickverengung führen. Es genügt vollkommen, wenn in jeder
... Landschaft eine sachgemäß geleitete Sammelstelle, ein Landschafts-
... befindet, an das sich jeder Volksgenosse und jede Volksmusik pflegende

Organisation leicht wenden kann; ein Reservoir, das grundsätzlich jedem offen steht. Wie oft möchte ein Lied, ein Tanz, dessen Druck in Sammlungen kein allgemeines Interesse beanspruchen kann, bei einer Feiergestaltung unserer Jugend die schönste Wirkung tun! Doch es liegt vergraben in irgend einer Privatsammlung oder in einem Zentralarchiv, an das sich der gewöhnliche Sterbliche nie hinwagen würde. Unsere heutigen Volksmusik treibenden Kreise und Organisationen brauchen und verbrauchen ein ungeheures Material, wenn sie geistig weiterexistieren sollen — und das ist ein gutes Zeichen! Muß aber alles gedruckt sein, was da musiziert werden soll? Und sollen sich unsere Spielgemeinschaften grundsätzlich nur auf die zum Teil fragwürdige Volksmusik werfen, die ihnen heute von allen Seiten angeboten wird? Wäre es nicht erziehlicher und persönlicher, unsere Spielgemeinschaften nach und nach auch dazu anzuleiten, gerade aus dem landschaftlichen Material sich Spielmusik selbst zu schaffen und zu setzen? Nur so wird volkhafte Jugend wieder zu schöpferischem Musizieren hingeführt.

Wollen wir überhaupt wieder „bodenständig" musizieren, so müssen wir zu allererst an unseren eigenen Boden glauben und aus der eigenen Landschaft die Wurzeln volkhaften Musizierens ziehen. Und selbst wo wir Neues schaffen, ist die Landschaft ein unbarmherziger, aber gerechter Richter. — Sie arbeitet langsam; aber in Jahrzehnten merzt sie aus ihrem *Volksgut*bestand alles aus, was ihrem innersten Wesen nicht entspricht, — oder sie stirbt an Überfremdung. In unseren Großstadtgebieten sind wir — leider — so weit gekommen; doch es gibt keine größere deutsche Landschaft, die nicht Stoff genug böte, um erneuernd daran volksdeutsches Musizieren anzuknüpfen. Man muß nur graben und um die Quellen wissen. Diese Forschungsarbeit pflegerisch bereitzustellen, ist das Landschaftsarchiv da.

Bestehende Landschaftsarchive — es sind deren zum Glück nicht so wenige! — müssen in erster Linie auf diese praktische Volkstumsarbeit eingestellt, neue Landschaftsarchive da geschaffen werden, wo sie fehlen. Die Organisation im richtig verstandenen Sinn hat bei Schaffung und, wo nötig, beim Umbau landschaftlicher Archive einzusetzen. Es ist erstes Erfordernis, daß der technische Aufbau dieser Archive bis in Einzelheiten des Karteiwesens sich *einheitlich* gestalte. Das Vorbild für die Textaufnahmen ist im Freiburger Volksliedarchiv und den daraus abgeleiteten Landschaftsarchiven (z. B. dem Rheinischen Volksliedarchiv) seit langem gegeben. Ob der Anlage von Melodienkatalogen ist eine einheitliche Regelung auf Anregung des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung im Gange. Die Karteiaufnahme jedes einzelnen Landschaftsarchivs muß so durchgeführt sein, daß sie mit den Aufnahmen des Zentralarchivs vollkommen übereinstimmt, und infolgedessen ein leichter Austausch, wo nötig, auch zwischen den einzelnen Landschaftsarchiven erfolgen kann.

Das *Zentralarchiv* für das Deutsche Volkslied ist seinem Wesen nach in erster Linie Bewahrungsstätte und grundlegendes Archiv für die Volkslied*forschung*.

Es hieße dessen Wirkungskreis ins Uferlose dehnen, wollte man ihm als vorzüglichster Stätte auch die pflegerische Aufgabe überantworten. Ein Archiv, das Hunderttausende von Liedaufnahmen zu leisten, zu betreuen und zu verarbeiten hat, zersplittert seine Arbeitskraft, wenn es praktische Pflege treibt. Es soll praktisch nur als letzte Instanz, als *Auskunftsstelle* in Erscheinung treten.
Quellpunkt praktischer Volksliedpflege ist das Landschaftsarchiv. In ihm ist das gedruckte landschaftliche Material und das Ergebnis aller erreichbaren landschaftlichen Sammlungen in Abschrift niedergelegt. Die Sammler sind zu einer lebendigen *Arbeitsgemeinschaft* zusammengeschlossen. Diese Arbeitsgemeinschaft ist der geistige Träger des Archivs, indem alle Sammler ihre Sammelarbeit in Abschrift dem Archiv zur Verfügung stellen. Es ist von höchster Wichtigkeit, daß das Verfügungsrecht über das gesammelte Material, vor allem das Recht der Herausgabe, *dem Sammler verbleibt.* Der Sammler, den wir uns wünschen, ist ja eine in ihrer engeren und weiteren Landschaft verwurzelte Persönlichkeit und keine Einsendungsmaschine; wir dürfen von ihm nicht die bedingungslose Überantwortung seiner Arbeitsergebnisse an eine Zentrale verlangen, ohne ihm die Freude an der Arbeit zu rauben und damit gerade die fähigsten Sammler aus dem landschaftlichen Arbeitsring auszuschließen.
Es ist klar, daß der Leiter eines solchen Landschaftsarchivs nur ein vorgebildeter Wissenschaftler sein kann. Nahe liegt es, den Vertreter der Musikwissenschaft an der Landesuniversität mit der Leitung zu betrauen. Doch darf nicht verschwiegen sein, daß der Musikwissenschaftler heutiger Vorbildung der Aufgabe im allgemeinen nicht immer gewachsen ist. Vollständiger und umfassender wäre die andere Lösung, die *wissenschaftliche* Archivleitung je einem Germanisten, Volkskundler und Musikwissenschaftler anzuvertrauen. Grundsätzlich ist nur das eine zu vermeiden, daß Praktiker ohne jede wissenschaftliche Grundlage, und wenn sie hundertemale in der Volkssingearbeit tätig sind, einem Landschaftsarchiv vorstehen, das neben der Pflege *auch* der Forschung dienen muß und nur aus wissenschaftlicher Verantwortlichkeit heraus die pflegerischen Aufgaben erfüllen kann, die ihm zugemutet werden.
Die vordringlichste dieser Aufgaben heißt: Reinerhaltung des echten deutschen Volksgutes! Es läuft beispielloser Schund in unseren Volksliedsammlungen und Volksliedarchiven mit unter. Natürlich Lied, das „im Volke lebt oder einmal lebte". Als ob im Volke nicht gänzlich Unvölkisches leben, ja das schönste Parasitenleben leben und die Wurzeln echten Volkstums anfressen könnte! Hinaus mit den bänkelsängerischen Schauerballaden und Moritaten einer Volkshefe, die nicht mehr völkisch fühlen konnte, aus unserer Volksliedpflege! Fort mit den elenden „Mutterl-" und „Waisenliedern", den faulen Zoten (man läßt sich recht derbe Volkskost gerne gefallen, wenn sie echt ist!), sinnlosen Schlagern, die das Volk, das natürlich keine Stilkritik treibt, *auch* singt, wenn man sie ihm hunderte- und tausendemale vorsetzt! Und darüber vergißt, daß es aus eigenem Fühlen ungleich Tieferes zu singen und zu sagen hatte. Es gehört selbstredend zur *wissenschaftlichen* Aufgabe eines

Volksliedarchivs, auch diese verderbten Liedtypen zu sammeln, um den Gang der völkischen Entwicklung auch im Abstieg objektiv zu verfolgen. Aber Forscher und Pfleger müssen sich doch darüber klar sein, daß in diesen Typen Zersetzungsprodukte vorliegen! Was soll man demgegenüber zu einer Schrift vom Jahre 1936 sagen, die mit anscheinend wissenschaftlichem Apparat, auf die rheinischen Bestände des Freiburger Volksliedarchivs gestützt, ihr „Bild" des rheinischen Liedes zu zwei Dritteln aus dem mindesten Bänkelsang aufbaut? Oder zu einem Werk über „Volkslied, Tracht und Rasse", das als tönendes Beispiel des „dinarischen Liedes" den hübschen Schlager bringt:

Jetzt bin i scho Zwanzge
Und habe (!) noch koan Schatz,
Dös is doch koa Zuestand (!),
Dös g'heart doch der Katz',

zudem nach Art des schmalzigen internationalen Schrammelmusikanten gesungen? Der Verfasser dieser musikalischen Rassenlehre besitzt — wie seine Beispiele einwandfrei beweisen — weder von der bayerischen Mundart noch vom echten Lied des gesamten deutschen Südens eine auch nur oberflächliche Kenntnis. Er fühlt sich daher auch nicht behindert, über einen „dinarischen Typus" jederzeit leicht widerlegbare Ungereimtheiten zu behaupten.

Wenn schon heutige Volksliedforschung da und dort das Echte vom Unechten, das absolut Minderwertige vom Werthaften, weil Volkhaften, nicht zu unterscheiden weiß, so darf man sich nicht wundern, daß das in Massen auftretende und täglich wachsende Angebot von Volksmusik, daß auch das Heer von Liederbüchern, die zum Teil in Riesenauflagen ins Volk geworfen werden, sehr oft den strengen Anforderungen echter Volksliedpflege nicht entspricht. Es wird daraus die Notwendigkeit, durch straffe Zusammenfassung aller ernsten Kräfte das Lied der deutschen Landschaft vor der Verstümmelung zu retten, jedem Verständigen klar. Die Unverständigen, die Wichtigtuer, die Konjunkturritter des deutschen Buchmarktes sind nicht zu bessern. Sie werfen Liederbuch um Liederbuch, Tanzsammlung um Tanzsammlung auf den Markt, manchmal brauchbar, nicht selten aber unnötig und geradezu gefährlich. Diesem Treiben hat die Arbeitsgemeinschaft einer Landschaft ihre pflegende, vor allem beratende Tätigkeit entgegenzustellen.

Ich denke mir die Lösung der Aufgabe so schlicht wie möglich. Die Zentralstelle steht vor allem dem Landschaftsleiter für Volksmusik bei der Reichsmusikkammer, der Hitlerjugend, dem Rundfunk, „Kraft durch Freude" und allen Volksmusik treibenden Organisationen beratend zur Verfügung. Das Landschaftsarchiv öffnet seine Schätze gesiebten echten Volksguts grundsätzlich jedem Volksgenossen. Es schafft sich einen Grundstock brauchbarer alter und neuer Veröffentlichungen und gibt so in einer guten Präsenzbibliothek die Richtlinien für ernste Volkstumsarbeit. Kein Wort ist wohl darüber zu verlieren, daß die Archivbibliothek sich in

keinem Falle auf das Lied der eigenen Landschaft beschränken darf. Sie soll, entsprechend ihren finanziellen Mitteln, auf der Grundlage des eigenen Landschaftsliedes einen guten Überblick über das gesamte ältere, neuere und vor allem auch das neueste deutsche Volkslied zu geben suchen. Das Archiv hat gerade nach dieser Seite hin wichtige volkserzieherische Aufgaben zu erfüllen.

Von ausschlaggebender Bedeutung für die praktische Arbeit des Archivs ist die Schaffung guter und ausreichender Stichwortkataloge, die für die Verwertung (Brauchtum, Feiern, Jahreszeiten, Kampflied usw.) nach jeder Richtung das Material geordnet und gesichtet bereitstellen.

Erstrebenswert, wenn auch vorerst wohl nur für größere Archive durchführbar, ist die Anlage eines sorgfältig ausgewählten Schallplattenarchivs echter deutscher Volksmusik, in dem wiederum die eigene Landschaft in vorbildlichen musterhaften Darbietungen besonders betont sein mag. Es gibt nichts Instruktiveres als das Studium echter Volksmusik in guten Schallplatten, zumal wenn man die Musik schon aus dem Leben recht gut zu kennen glaubt. Die Platte mit ihrer beliebigen Wiederholbarkeit eröffnet oft erst die Sicht auf Wesenszüge echten Musizierens, die wir leicht überhören, und die man — ich nehme etwa den Jodler als Beispiel erst irgendwie vermißt, wenn man stilunechtem Singen und Musizieren städtischer Gruppen gegenübersteht.

Der eigentliche Träger der Volksliedpflege aber ist die lebendige Arbeitsgemeinschaft der Forscher und Sammler. Die Sammler stehen in engster Fühlung mit dem wirklich singenden und musizierenden Volk; sie sind damit die Hüter einer Tradition, deren Gewicht heutige Volksliedpflege oft viel zu leicht nimmt. Es ist nicht wahr, daß jeder berufen sei, Volkskunst in volkhafter Form zu gestalten. Man übersieht, daß das Singen und Musizieren noch so großer Massen die echte Tradition einer Landschaft nicht zu ersetzen vermögen. Nicht die Masse, sondern der Geist eines Musizierens ist einzig entscheidend.

Was lebendige, volksverbundene arbeitsgemeinschaftliche Volksliedsammlung für Forschung und Wiederbelebung des landschaftlichen Volkslieds leistet, hat Louis Pinck's einzigartige Sammeltätigkeit in Lothringen, hat Josef Pommers und seiner Schule durchgreifende Rettung des österreichischen Volkslieds in schlechthin vorbildlicher Weise gezeigt. In Altbayern hat seit 1925 die erzieherische Volksliedarbeit des Kiem Pauli, der Deutschen Akademie und der mit ihr verbundenen Sammler in wenigen Jahren ein Netz von bodenständigen bäuerlichen Sing- und Spielgruppen über das ganze Land ausgebreitet, die mit sicherem Instinkt und in engster Verbundenheit alte bayrische Art erhalten und weiterpflegen. In der fränkischen Ostmark und im übrigen Franken ist traditionsgerechtes bäuerliches Singen zu neuem Leben erwacht. Überall sind lebendig arbeitende, mit ihrer Landschaft engst verbundene Sammler die Seele der bäuerlichen Volksliedbewegung des Landes. Dies selbstverständliche Anknüpfen an Lied und Musik der eigenen Landschaft ist das Geheimnis ihres Erfolges. Und es ist kein Zufall, daß in allen vom

heutigen Freiburger Volksliedarchiv angeregten landschaftlichen Volksliedausschüssen, wo sie lebendig arbeiten, die Arbeitsmethode von selbst von der bloßen Einsendetechnik in die Bildung persönlicher Arbeitsgemeinschaften übergeht. Der rasche Aufschwung der Volksliedsammlung in Pommern ist dafür ein schlagendes Beispiel.
Freilich: Nicht jede deutsche Landschaft ist in der glücklichen Lage, an eine noch lebenskräftige bäuerliche Tradition in der Volksliedarbeit anknüpfen zu können. Wo sie gänzlich fehlt, erweist sich das Recht jener aus der Jugendbewegung erwachsenen Volksliedbewegung, die gerade vom alten deutschen Lied ausgehend kostbarstes deutsches Liedgut in deutscher Jugend wieder zum Klingen gebracht hat. Aber man darf die Grenzen beider Bewegungen nicht verwischen. Es ist ein anderes, einem Arbeiter- und Bauerntum, das keine eigenen bodenständigen Lieder mehr sein eigen nannte, deutsches Liedgut wieder lebendig zu vermitteln, und ein anderes, bei dem Bauern und bäuerlichen Musikanten in die Schule zu gehen, der noch aus seinen ureigenen Quellen lebendig schöpft. Den bäuerlichen Menschen, der seinen Stil noch im Liede lebt, brauchen, ja dürfen wir nicht durch Heranbringen für ihn nicht bodenständigen Liedguts — bereichern wollen! Wir, die Armen, die ihn um seinen Reichtum nur zu beneiden hätten! —
Schwere Fehlgriffe heutiger übereifriger Volksliedbeglückung haben in solchem Mißverständnis ihre Wurzel! Die deutschen Landschaften sind nicht einheitlich gelagert. Jede Landschaft bedarf der Volksliedpflege, die ihrem besonderen Traditionsbestand entspricht. Und diesen Traditionsbestand kennt nur der lebendige Sammler. Die Arbeitsgemeinschaft einer Landschaft hat daher die Pflicht und Aufgabe, die Volksliedpflege ihrer Landschaft zu überwachen; es müssen ihr Rechte und Mittel gegeben werden, Mißständen energisch und verbindlich abzuhelfen. Kulturfördernde, wahrhaft nationale Volksliedpflege gehört nicht in jedermanns Hand!
Mit bewußtem Nachdruck machen wir den Traditionsbestand zum Ausgangspunkt jeder sinnvollen Volksliedpflege. Denn jede sinnvolle Volksliedauffassung betont die Kontinuität des Volks von heute mit dem Volk von gestern und ur-gestern. So ist in der Tat die Feststellung einer gegebenen, wenn auch nur noch in Resten vorhandenen Tradition das nächstliegende Forschungsproblem für eine landschaftliche Volksliedforschung, die mit dem Volk in lebendiger Verbindung steht und nicht in Abstraktionen sich verlieren will. Eine heutige Volkslied-Rassenforschung kennt freilich nicht einmal die primitivsten Gegebenheiten der Tradition. Sonst würde sie ihre Theorien nicht an — unechtem Material ableiten. Auf der anderen Seite verwechselt eine Zersingtheorie heute noch mancherorts Massen- oder bloße Unterschichtentradition mit echter Volkstradition. Eine ganz begreifliche Folge, wenn man das „Wesen" des Volkslieds in — dessen Fortpflanzung verlegt.
Vom gegebenen Traditionsbestand aus sieht die Forschung nach rückwärts, die Pflege nach vorwärts. Wie erkennen wir Volk aus den historischen Entwicklungszügen der einzelnen Landschaften, in denen es sich so mannigfaltig und so verschie-

denartig in seinem Liede gab? Wie gestalten wir aus der einzelnen Landschaft heraus im Liede wieder Volk, als Glied des großen deutschen Ganzen? Das sind die lebendigen, voneinander unlösbaren Fragestellungen. Jede Lösung und Teillösung beider Fragestellungen ist im Letzten ein persönlicher schöpferischer Akt. Weder Forschung noch Pflege lassen sich ihrem inneren Gehalte nach organisieren oder reglementieren. Im strengen Sinne organisierbar ist nur die äußere Form der Bereitstellung des Materials. Das andere ist Werk schöpferischer Menschen und Glück der Stunde!

Organisch aus der Landschaft heraus muß Sammlung, Pflege und Forschung erwachsen. Organisch sei auch die Spitze des Baues, getragen von einer lebendigen Gemeinschaft der Forschenden. Das zentrale Deutsche Volksliedarchiv ist kein Urnengrab gestorbenen Liedes, keine leere Auskunftsmaschinerie, sondern Mittelpunkt und Rückgrat lebendiger Forschung. Seine Träger und Wahrer bilden die Glieder jener obersten Arbeitsgemeinschaft, die das Reich als „Deutschen Volksliedausschuß" beim Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung beruft. Der „Deutsche Volksliedausschuß" ist oberster Hüter des deutschen Volksliedgutes; er ist zugleich oberste Überwachungsstelle der Volksliedpflege und oberste Organisationsstelle der Forschungsarbeit. In dieser dreifachen Aufgabestellung erfüllt sich in ihm die Forderung der Stunde, Forschung und Pflege zu engster völkischer Gemeinschaft zusammenzuschweißen.

Weit nach rückwärts öffnet sich der Blick in deutsches Land über die verklingenden zu den längst verklungenen Weisen, die deutsche Forscherarbeit des vergangenen Jahrhunderts sorgsam bewahrt hat. Dem vermeintlich toten Schatz hat die wunderbare Volkskraft deutscher Jugend um die Jahrhundertwende wieder lebendigen Odem einzuhauchen vermocht. Wissenschaftliche Forschung der Neuzeit aber hat darüber hinaus die Aufgabe, auf Grund sorgsamster Filiation der erhaltenen Quellen das typologische Bild des lebendig in den einzelnen Landschaften erklungenen ...des längst vergangener Jahrhunderte, und damit ein Stück Volksseele vergan...er Zeit geschichtlich soweit möglich zu rekonstruieren. Das groß und umfassend ...gelegte Sammelwerk der deutschen Volkslieder, dessen erste Bände das Frei...ger Zentralarchiv des Deutschen Volkslieds unter John Meiers umfassender ...ung in mühevoller Arbeit herausgebracht hat, bildet hiezu die erste gewaltige ...arbeit. —

...as Älteste aber und an grauer Vorzeit Singen und Sagen knüpft der völkische ... der neuen deutschen Jugend mit Bewußtheit neues Singen als Ausdruck ..., ewig alter Gemeinschaft.

...so schließt sich der Kreis lebendiger Volksgemeinschaft in Erkenntnis und Ge...ung der singenden deutschen Volksseele heute — erstmals nach Jahrhunderten! — ... neu. Der unendliche, glühende Wille deutscher Jugend zum Volk sei und ... die geheimnisvolle Kraft, die alles Gute und Werthafte, was deutsche Seele ... neues Leben und Schaffen überquillen läßt.

DIE LIEDERSTUNDE DES VOLKES

VON WILHELM EHMANN

Wesen und Aufgabe

Die Wissenschaft im Dienste der Kunst,
die Kunst aber im Dienste des Lebens. Nietzsche

Im Vordergrund einer tiefgeschöpften und breitgerichteten musikalischen Volkstumsarbeit steht heute die „offene Singstunde", das „offene Singen", das „Gemeinschaftssingen", das „Jedermannsingen", das „Volkssingen", die „Liederstunde des Volkes". Die Namen deuten das Wesen an: in diesen Stunden, die jedermann offen stehen und das ganze Volk erfassen sollen, werden gemeinsam Lieder gesungen. Das Lied bildet die Grundform der deutschen Musik von besonders deutscheigener Prägung. Der Franzose hat seine „Chanson", der Engländer seinen „Song", der Italiener seine „Aria". Diese fremden Worte vermögen jedoch nicht auszuschöpfen, was der Deutsche in seinem Lied besitzt. So bleibt die Vokabel „Lied" unübersetzbar. Der Franzose sagt „le lied".

Zu musikgeschichtlich starker Zeit war dieses Lied aufs engste dem Leben der politischen Gemeinde verwachsen: der Lebenstag etwa einer mittleren Stadt wurde durch ein Lied der Turmbläser angeblasen und begonnen. Der weitere Ablauf der Tagesstunden erhielt seine musikalische Gliederung wieder durch eine Turmbläsermusik. Der Arbeitsgang der einzelnen Stände wurde durch entsprechende Lieder begleitet. Dem Fluß des häuslichen Gemeinschaftslebens blieb das Lied verwirkt. Die Kurrende gab der Straße ihr Lied. Die Schulstunden der humanistischen Lateinschulen wurden ein- und ausgesungen. Zu den beliebten Schuldramen gehörte die Musik. Trägerin des mehrstimmigen Liedmusizierens war die Kantorei. In ihrer verschiedensten Ausformung als Dom-, Hof-, Stadt-, Schulkantorei füllte sie die täglichen Gottesdienste mit musikalischer Kunst, diente jeglicher Art prunkvoller Repräsentation, machte Tafelmusik zu Tisch, verband sich den vielfachen Anlässen des städtisch-bürgerlichen Lebens zu politischen, religiösen, geselligen Feiern und Festen, zu Jahrestagen, Empfängen, Begräbnissen usw. Die Kantoreiknaben wurden als erwachsene Bürger im gleichen Ort seßhaft und gewannen der Kantoreikunst weiteren Boden. Umzüge, Kundgebungen, Volksfeste wurden nach dem natürlichen Jahresgang durch das gemeinsam gesungene Lied getragen. Die gelehrten Stände trafen sich abends zu liedgebundenem Kammermusizieren. Die übrigen Gruppen fanden sich auf Märkten und Plätzen ein, trieben Singscherze, Singspiele, Kampf- und Wettsingen, tanzten und spielten, bis die Turmbläser den Tag ausbliesen und endlich der Nachtwächter, wiederum mit einem Lied, die Singfreudigen vertrieb.

In solcher geschichtlichen Lage scheint das Lied durch das Leben hindurchgewirkt wie das Muster durch einen Teppich. Hier bleibt das Lied in das Leben eingebaut als Träger und Stütze. Das Lied ist ein notwendiger Wesensbestandteil des Gemein-

schaftslebens; es ist ein Stück Leben selbst. Durch das Lied wird das Leben in die von ihm erkannten und bezwungenen Seinsmächte eingebunden; umgekehrt läßt es die von ihm geborgenen Mächte in seinem Bereich wirkend werden. Damit wird das gemeinsam gesungene Lied stets aufs neue zu einem Bekennen und Rückversichern auf die Kräfte hin, die das Leben halten und erhalten. Das Lied gibt bei solcher wesensmäßigen Eingliederung in den Jahres- und Tageslauf dem Leben seine Ordnung, weist den umtreibenden Mächten ihren Platz zu und ankert den Menschen durch das liedgebundene Selbstsingen in dieser Ordnung fest. Das Lied bleibt in Sitte und Brauchtum eingeschlossen. In diesem geschichtlichen Bild wird erst durch das so gelebte Lied dieses Leben zum Leben, erst darin kommt seine Gemeinschaft zu sich selbst. Ohne das in allen Schichten, Gruppen, Ständen, in jeder Stunde des Tageskreises, in jeder Zeit des Jahreskreises lebenwirkende Lied wäre das Leben nicht zu leben. „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“ (Nietzsche).
Das Lied stellte in vielfachen künstlerischen Bearbeitungen und Erweiterungen eine organische Verbindung zur sogenannten „hohen Kunst“ her, band diese an das Volk und sicherte ihr Verständnis und Aufnahme im Volke. Auf der breiten Grundlage täglich gelebten Liedes ruhte eine „hohe Kunst“, die in ihrem ganzen Anspruch zu erfüllen heute kaum noch einer Musiziergemeinschaft möglich ist.
Die letzte Geschichtsspanne hat das Lied in seinen Bezügen zerstört. Das Volk verstummte; sein Lebensraum wurde musikalisch entleert. Das Volkslied fiel aus dem wirkenden Lebenszusammenhang heraus und wurde von zwei Gruppen aufgefangen: den Gesangvereinen und den Wissenschaftlern. Die Gesangvereine kapselten das Volkslied vom Leben ab, bauschten es vielstimmig auf und machten daraus ein wirkungssicheres Konzertstück. Man sprach zwar oft und gern von „Volksliedpflege“; jedoch schon dieser Ausdruck deutet an, daß mit unserm Volkslied etwas nicht in Ordnung ist: nur Kranke bedürfen der Pflege. In den Wissenschaftsarchiven machte man das Lied zum Gegenstand „rein wissenschaftlicher Forschung“. Das Volkslied wurde nicht mehr mitgesungen, sondern nur noch vorgesungen; es war nicht mehr verpflichtendes Bekenntnis, sondern unverbindliches ästhetisches Genußmittel; nicht mehr notwendiger Wesensbestandteil, sondern beliebiger Außenschmuck; es steht nicht mehr im Lebenstag der Volksgemeinschaft, sondern in den Katalogen der Wissenschaftler.
Aus der Not solcher Lage entstand das „Volkssingen“. Es wurde vor dem Kriege vom Wandervogel betrieben. Nach dem Kriege griff es die Jugendsingbewegung unter Walther Hensel auf, um in ihren Vorsingabenden Sänger und Hörer enger [illegible] verbinden. Später schuf ihm Fritz Jöde mit dem Namen „Offene Singstunde“ [illegible] feste Methode. Carl Hannemann verband in der Lobedabewegung mit dem [illegible]singen“ den ständischen Gedanken. Die nationalsozialistischen Organisa[illegible] gaben ihm endlich die eigentliche politische Stoßkraft (vor allem die NS.-[illegible]meinschaft „Kraft durch Freude“, das Deutsche Volksbildungswerk, die NS.-[illegible]gemeinde, die Jugendverbände).

Ein solches „Volkssingen" bedeutet Erfüllung und Vorbereitung zugleich.

Das „Volkssingen" bedeutet Erfüllung:

Die „Liederstunden des Volkes" führen die Menschen im gemeinsamen Musizieren **zusammen und tragen** so zur Gemeinschaftsbildung bei. Die romantisierende **Vorstellung von der** singenden Dorfgemeinde unter der abendlichen Dorflinde findet **hier ihre gegenwartsnahe** Verwirklichung. Da stehen die Volksgenossen gedrängt **beieinander, etwa** auf einem freien, giebelumgrenzten Platz inmitten des Dorfes, **der Stadt: der** Arbeiter neben dem Kaufmann, der Handwerker neben dem Studenten, **der Beamte** neben dem Professor, Mann und Frau, die Kinder vorn, die **Mütter tragen** die Kleinsten auf dem Arm; auch die Fenster der umliegenden Häuser **sind besetzt.** Man singt gemeinsam, wechselt in den verschiedensten Möglichkeiten **miteinander** ab, singt ernste und ausgelassene Lieder und Kanons, ruft sich Singsprüche zu, hört einen vielstimmigen Chor still an und schunkelt schließlich gemeinsam den Kehraus, wobei sich alles froh unterfaßt. Man muß selbst singend unter der singenden Volksmenge gestanden, den beliebigen Nebenmann singend angeschaut und singend angefaßt haben, man muß mit den einzelnen Gruppen durch die nächtlichen Straßen singend heimgezogen sein, um die ganze Freudigkeit und gemeinschaftsbildende Kraft solchen Singens voll zu erfahren. Hier ist ein Stück NS-„Gemeinschaft", ein Stück „Kraft durch Freude" verwirklicht.

Die „Liederstunden des Volkes" besitzen eine revolutionäre Werbekraft: aus Magdeburg wird berichtet, wie in der großen Volksbewegung der deutschen Reformation ein umherziehender Handwerksgeselle auf dem Marktplatz die Kampf- und Glaubenslieder der Reformation verteilte, die Melodien so lange vorsang, bis „Mann und Weib, auch Jungfrawen und Gesellen sie kannten" und die Lieder schließlich vom ganzen „gemeinen Volke" als Kundgebung ihrer alten Sehnsucht und ihres neuen Willens „teglich offentlich gesungen" wurden.[1] Etwas von dem revolutionären Schwung und Sinn dieser frühen „offenen Singstunde" aus dem Jahre 1524 lebt auch heute in jeder echten Volksliederstunde. Neue Zeit und neues Lied gehören zusammen: „Ein neues Lied wir heben an!"

Die „Liederstunden des Volkes" erwecken eine neue Volkssitte: man sollte kein Gemeinschaftssingen rasch „aufziehen" wollen, weil vielleicht gerade die Möglichkeiten dazu gegeben sind. Man sollte es nicht „mal machen", ein andermal unterlassen. So wird es zu einer Sensation unter andern. Ebenso ist der reisende Singstundenvirtuose ein Unglück. Hier werden mit neuen Mitteln alte Wirkungen erreicht. Wie in allen Dingen des Volkstums, so kommt es auch hier auf regelmäßige Planung und behutsames Wachstum an. Der Singleiter muß sich als Singpfleger fühlen und in gleichen Abständen zur gleichen Stunde die gleiche Arbeit tun. So werden neue Lebensformen des Volkes geschaffen. Sie ziehen sich planvoll durch das Leben hin als Stütze und Halt. In solchem Brauchtum kann es sich fangen

[1] Mitgeteilt von H. Funck, Martin Agricola, Wolfenbüttel 1933.

und bergen. Damit wird die Volksmusikarbeit zu einer eigentlich politischen Arbeit. Hier erhält das Volk Form und Formung. Den Flugsand der Düne birgt die haltende Grasnarbe.

Die „Liederstunden des Volkes" ordnen unser vom Leben losgelöstes Liedgut wieder in den geschlossenen Jahres- und Tagesgang ein: in der kirchenmusikalischen Arbeit hat sich der alte de tempore-Gedanke wieder neu festsetzen können. Der Bestand der Choräle wird über das ganze Kirchenjahr hin verteilt; jedes Fest, jeder Sonntag erhält seine Musik zugeordnet; niemand singt zu Weihnachten ein Osterlied. In der Volksmusik gilt grundsätzlich das gleiche. Auch dem Volkslied muß seine Gezeitenprägung zurückgewonnen werden. Bei den winterlichen „Volksliederkonzerten" unserer Gesangvereine erklingen Frühlings- und Sommerlieder, Morgen- und Tageslieder, Wiegen- und Sterbelieder innerhalb einer Doppelstunde. Weil wir nicht mehr leben, was wir singen und nicht mehr singen was wir leben, ist ein solches Durcheinander möglich. Wir haben den Sinn für die Ursprungsbezogenheit von Lied und Leben verloren. Das Lied ist entwurzelt; man kann es beliebig hin und her schieben, wie Münzen auswechseln und durcheinanderschütteln. Dagegen wird die Volkssingstunde sinnvoll mit den Stufen des Jahresablaufs verbunden. Wenn das Kirchenlied dem Kirchenjahr folgt, so folgt das Volkslied dem Volksjahr, dem politischen und natürlichen Jahr. Die „Liederstunden" sind etwa zu halten als Vorfeier an den Vorabenden zum Tag der Machtergreifung, zum Frühlingsanfang, zum Heldengedenktag, zum Tag der nationalen Arbeit, als Maisingen, zum Sommeranfang, als Wandersingen, zur Sommersonnenwende, zum Erntedanktag, als Herbstsingen, zum 9. November, als Wintersingen, zur Wintersonnenwende, zum Jahreswechsel. Zahlreiche weitere Untergliederungen bleiben möglich. Die Lieder sind je nach den Gezeiten zu wählen. Mit jedem neuen Singen wird das entsprechende Lied an seinen entsprechenden Platz in den Jahresring eingelassen. Die wirre, freiverfügbare Liedmenge erhält ihre feste Ordnung. Jedes Lied treibt seine Wurzel in den Lebensboden zurück. Es ist unverrückbar geworden. Lied und Leben gewinnen ihre Einheit wieder. Durch die Volkssingstunde wird ein solches Gezeitenbewußtsein des Volksliedes im Volke geweckt. Wenn ein bestimmtes Lied erklingt, tritt der entsprechende Jahresabriß ein; wenn ein bestimmter Jahresausschnitt einwechselt, ertönt das entsprechende Lied. Im Liedersingen wird der Jahreskreis tönend gewendet. Am Lied ergibt sich die Jahreszeit zu erkennen; im Lied enthüllt sich das Fest. — Das gleiche gilt für den Tageskreis. Im Leben des Lagers, des Kameradschaftshauses, [illegible] Betriebsgemeinschaft, der Handwerksstube, des Familienkreises wird das Weck-, [illegible], Arbeits-, Mittags-, Tage-, Abend-, Nachtlied in den Lebenszusammen[illegible]gestellt. — Darüber hinaus stehen dem „Jedermannsingen" Liedgebiete zur Verfügung, die an keine Gezeiten gebunden sind: Soldatenlieder, Stände-[illegible]lieder, Scherzlieder, Trinklieder u.s.f.

Die „Liederstunden des Volkes“ machen aus dem Liedgenuß ein Liedbekenntnis: **durch die Gezeitenprägung des Volksliedes,** die Lied, Jahreszeit, Landschaft, **Volk, Geschichte** mit einer jeweiligen bestimmten Sinngebung in eine Einheit **bindet, wird im Singen** dieser ganze Bezug lebendig. Das Volk singt sich mit seinen **Liedern in diesen** Zusammenhang hinein. Es wächst mit der Ordnung des tönenden **Jahresringes** zusammen; es macht sich diese Ordnung singend zu eigen. Das Volk **schlägt sich die Lieder** auf wie Fruchtkapseln, um sich die Kräfte zu erschließen, die **in ihnen geborgen** liegen. Es setzt sich im Singen dem vollen Bezug der Mächte **aus, die das Lied** heraufzwingt. So ist das Lied kein flacherer oder tieferer Genuß, **keine stille oder** laute künstlerische Erbauung, sondern ein stetes gemeinsames Bekenntnis zu den Seinsmächten unseres Lebens und ihrer selbst gesetzten Ordnung. **Wir verfügen** nicht frei über das Lied. Die Gezeiten sind die Speichen im unaufhörlich kreisenden Rad des Jahres. Mit jedem neuen Jahr treten die gleichen Gezeitenlieder wieder vor uns hin als Anspruch und Forderung. Wir haben uns aufs neue mit ihnen zu messen, uns mit ihnen in Übereinstimmung zu bringen, sie zu erfüllen. Wir halten nicht das Lied in spielenden Fingern, sondern das Lied hält uns in richtender Hand. Das Volk begeht das Jahr in seinen Volksliedern. Es wächst das kultische Jahr. Damit wird das Lied ein Stück bekenntnishaft vollzogenen Lebens.

Das „Volkssingen“ bedeutet Vorbereitung:

Die „Liederstunden des Volkes“ machen das Lied wieder in Familie, Freundeskreis, Gruppenleben, Stand, Verbandsleben heimisch. Es ist eine ungeheuerliche Vorstellung, daß die vielen tausend Volkslieder, die heute in den Archiven ruhen, einmal wirklich im Volke lebendig waren, täglich gelebt, stündlich vollzogen wurden. Was in den großen „offenen Singstunden“ wieder davon erweckt werden konnte, bedarf der weiteren Betreuung in den einzelnen Lebensgemeinschaften des Volkes. Diese Gemeinschaften jedoch sind politisch gegründet. Damit begegnet die Volksliedarbeit aufs neue der politischen Arbeit. Der Verfall des Liedes hat nicht allein musikalische Ursachen; es ist ein Verfall des Lebens überhaupt. So kann ein musikalischer Aufbau nur in engem Zusammenhang mit dem Gesamtleben geschehen. Eine Liederneuerung aus dem Liede selbst, wie sie von vielen Jugendkreisen versucht wurde, muß nach großen Verdiensten notwendig zuletzt in sich selbst zurückfallen. Es gibt keine Selbsthilfe des Liedes. Eine Volkwerdung aus dem Singen allein ist unmöglich. Beides wird von der Idee gesetzt, der beides dient. Zum geschichtlichen Lied kommt das Gegenwartslied hinzu; anstelle einer fernen Waldwiese wird ein mittengelegener Marktplatz gewählt; für den ausgesonderten Jünger tritt der nächste Volksgenosse ein; eine romantische Ideologie wird durch die politische Wirklichkeit ersetzt. Nach dem Kriege sind musikalische Renaissancen und Restaurationen, ist ein musikalischer Historismus und romantisierender Idealismus entstanden. Dauer und Fruchtbarkeit der hier lebendig gewordenen wertvollen musikalischen Kräfte wird davon ab-

hängen, ob ihnen ein echter Bezug zum Politischen gelingt, ob sie in den Kern einer wahrhaft politischen Arbeit neu sich einzuschmelzen vermögen. Das romantische Denken ist im politischen Denken zu überwinden. Nicht in einem künstlich gestellten Lebenskreis fern der Wirklichkeit kann dem Lied eine Heimstätte bereitet werden; sondern der Singleiter eines SA-Sturmes, eine Ständekameradschaft, eines Jugendverbandes schafft dem Lied in seiner Lebensgemeinschaft als einer Grundform unseres Wirklichkeitslebens eine neue Keimzelle, einen neuen Wurzelboden. Im Kampflied der SA, im Zunftlied des Handwerkerstandes, im Bekenntnislied der HJ findet die betreffende Lebensgemeinschaft sich selbst; im Singen baut sie ihre eigene Lebensform aus. Das Lied wird damit zum Wesensbestandteil dieser Gemeinschaft. Das Singen ist keine „rein musikalische" Sache mehr, sondern eine politische Arbeit. Das hat seine weitgehenden Folgerungen für Person und Stellung des Singleiters, für Liedwahl und Singart. In solcher politischen Lebensgemeinschaft ist das Lied wesensmäßig verzahnt; es ist den wirkenden Mächten des Lebens verschmolzen.

Die „Liederstunden des Volkes" stellen unsern notleidenden Chören neue Aufgaben und führen ihnen neue Kräfte zu: es ist kein Geheimnis, daß den Chorvereinen der junge Nachwuchs fehlt, daß ihre Konzerte schlecht besucht sind. Der hohe, totale Anspruch der Gegenwart kann nicht erfüllt werden durch ein inselhaftes Dasein, in dem man treu seine Vereinsproben hält und zweimal im Jahr seinen passiven Mitgliedern ein Konzert gibt. Der Gesangverein stelle sich an die Spitze dieser Singarbeit, mitten hinein in das singende Volk. Er müßte es als Ehrensache empfinden, daß er als wissende und könnende Singgruppe dort zur Stelle ist, wo es im Volk etwas zu singen gibt; er müßte es als Inhaber eines Singamtes nicht ertragen können, daß im Volke irgendwo gesungen wird, ohne daß er verantwortend und leitend daran beteiligt ist. Der Vereinschormeister wird zum Volksmusikführer. Er leitet planvoll die „offenen Volkssingstunden". Sein Chor dient ihm als Ansingechor, als Kerntruppe. Der Chor singt die Lieder (einstimmig) vor, die das Volk lernen soll; er verteilt sich unter die Menschen, um die lernende Volksmenge singend zu stützen, sie wie Sauerteig zu durchsetzen; er singt mit dem großen Volkschor im Kanon oder wechselt mit ihm strophenweise ab; er trägt der horchenden Menge über eine soeben gelernte Melodie einen kunstvollen mehrstimmigen Tonsatz vor. Leitet der Chormeister das allgemeine Volkssingen, so leiten die einzelnen Chormitglieder das Singen in den verschiedenen Be[illegible]gruppen und politischen Verbänden. In der Chorstunde holen sie sich dazu [illegible]ung und Liedkenntnis. Der Chor durchblutet wie ein tönendes Adernetz den [illegible]örper. Er ist nicht mehr ein am Rande der Zeit lebender Gesangverein, son[illegible] tragende Mitte, der klingende Kern der singenden Volksgemeinschaft. Ein [illegible] seine Aufgabe so auffaßt und durchführt, wird nicht mehr über mangeln[illegible]wuchs und mangelnden Konzertbesuch zu klagen haben. Jede gute Volks[illegible] zugleich eine Werbeveranstaltung für den tragenden Chor. Die Er-

fahrung zeigt, daß eine kurze Aufforderung am Schluß eines Gemeinschaftssingens, diese und ähnliche Lieder nun im mehrstimmigen Satz wöchentlich weiterzusingen und etwa größere Chorwerke hinzuzulernen, viele Singmutige in die Chorstunde lockt. Zugleich wartet die Volksmenge darauf, den Chor nun in einem seiner Chorkonzerte mit einer ausgereiften Kunstleistung zu hören. Auch auf Singstoff und Singart des Gesangvereins wirkt sich eine solche Chorarbeit aus: seine Musik muß sich vor dem guten Volkslied der Volkssingstunden behaupten; sein Stil gewinnt im ein- und mehrstimmigen An- und Wechselsingen mit der Volksmenge an Lockerheit und Straffheit, an Beweglichkeit und Zielkraft zugleich.

Die „Liederstunden des Volkes" leiten das Volk zur musikalischen Selbsttätigkeit an und bereiten der „hohen Kunst" damit einen neuen Boden. Die kunstvollen kammermusikalischen Liedbearbeitungen des 15. und 16. Jahrhunderts setzen die breite Kenntnis der Liedweisen voraus; die große Orgelkunst Bachs hat das Cantus firmus-Verständnis einer singenden Gemeinde zur Bedingung; die hohe Kammerkunst Beethovens wird getragen von einer selbstmusizierenden Gesellschaftsschicht. Eine „hohe Kunst" hat in gesunder Zeit stets die musikalisch selbsttätige Gemeinschaft zur Voraussetzung. Aus ihr muß sie wachsen; von ihr muß sie getragen werden. Erst ein, wenn auch nur in kleinem Maße musikalisch selbsttätiger Mensch kann ein aufmerksamer und verstehender Hörer unserer großen Musikwerke sein. Er muß an irgendeiner Stelle selbst am musikalischen Geschehen teilhaben, sonst bleibt er an Äußerlichkeiten hängen. Den „aufgezogenen" Betriebskonzerten ist mit Vorsicht zu begegnen. Der selbstmusizierende Mensch bleibt auch der dankbarste und verständnisvollste Konzertbesucher. Man spricht heute viel von der politischen Aktivierung des deutschen Menschen. Ebenso muß man von seiner musikalischen Aktivierung sprechen. Die Volkssingstunden bringen das Volk erstmals wieder musikalisch in Bewegung. Hier sind sie dringende Nothilfe, erste Pionierarbeit auf lange Sicht, Aufruf an das musikalische Gewissen. Man hat den Aufbau eines gesunden Musiklebens mit dem Wuchs einer Pyramide verglichen: das ganze selbstsingende Volk bildet die breite Grundlage; daraus wachsen Sing- und Spielgruppen, Chöre und Orchester organisch hervor bis unsere besten künstlerischen Staatsinstitute den Gesamtbau als Krone kränzen. Heute steht die Pyramide auf der Spitze. Die Großformen des musikalischen Lebens sind ungeheuer angeschwollen und halten sich schwankend in der Luft. Die Menge des singenden Volkes gleicht der in die Erde gestoßenen Pyramidenspitze. Niemand wird bestreiten wollen, daß unsere großen Chöre und Orchester den Kopf unseres Musiklebens zu bilden haben. Ruht auf ihnen jedoch die gesamte ernsthafte Musikarbeit, so steht unser Musikleben eben im wörtlichsten Sinne „auf dem Kopf". Die Singstunde hilft mit, den Bau wieder auf seine Füße zu stellen. Es ist bedauerlich, daß der Musiker vom Fach für solche Singarbeit häufig wenig Verständnis hat und daß sogar führende Männer der Musikverbände sich in offiziellen Ansprachen dagegen wenden zu müssen glauben. Weite Kreise, die gerade im Begriff sind, aus dem musikalischen

Winterschlaf zu erwachen, richten sich bei solchen Worten beruhigt und behäbig wieder zum Weiterschlafen ein. Der Berufsmusiker sägt sich damit selbst den eben nachwachsenden Ast ab, auf dem er einmal wieder sitzen könnte. Gerade er sollte an dieser Arbeit ernsten und tätigen Anteil nehmen: er ordnet sich damit in den verlorenen Lebenszusammenhang ein und schafft sich und seiner Kunst den entschwundenen Boden. Es gibt Generalmusikdirektoren, die den Vorbereitungssinn einer solchen Arbeit für die „hohe Kunst" anerkennen; jedoch erwarten sie, daß die Volksmenge, die in der „offenen Singstunde" heute ein Frühlingslied lernt, morgen als Gesangverein die Proben zu einem Händelschen Oratorium aufnimmt. Ein so unorganischer Sprung ohne Zwischensprossen bleibt unmöglich. Das Küstenland wächst in Jahrzehnten millimeterweise in die Bodenlosigkeit des Meeres hinein; erst in der Arbeit von Generationen wird der Bodenlosigkeit unseres überkommenen Musiklebens der neue Grund nachwachsen können.

Die „Liederstunden des Volkes" sind ein Prüfstein für die vorhandene künstlerische Kraft unseres Volkes. Bei den wichtigsten und großangelegten Versuchen, Kunst und Volk wieder in eine echte Beziehung zueinander zu bringen, begegnet man gewagten Formulierungen: „Die Kunst dem Volke nahebringen" — „das Volk der Kunst zuführen" — „die Massen mit den Schönheiten der Kunst beglücken." Aus solchen Worten spricht die Vorstellung, als sei die Kunst etwas Fernes, Absolutes, Selbständiges, Eigenrechtliches, das man auf irgendeine Weise mit dem ebenso eigengesetzlich lebenden Volke vereinigen müsse. Unsere große Geschichte gibt dazu eine andere Auskunft: Musik und Volk wachsen mit ihren Kräften und Formen aus-, in- und miteinander; beide sind eine Einheit aus der Wurzel. Es gilt, Musik wieder mitten im Volk zu erwecken; es kommt darauf an, Kunst aus dem Volke herauszuschlagen, wie Funken aus den Steinen. Im „offenen Singen" wird das Volk erstmals wieder musikalisch in Gang gesetzt. Es wird Samen gelegt. Es muß sich erweisen, ob seine künstlerische Erbmasse noch die Kraft besitzt, neue Schöße hervorzutreiben, die der Größe unserer Zeit würdig sind.

Die „Liederstunden des Volkes" können der Volksliedforschung neue Anregungen geben. Die praktische Volksliedarbeit sollte stets in Verbindung mit den Volksliedarchiven von Reich und Ländern stehen. Die Volkstumsarbeit beruht auf [illegible] Sammlungen, die hier in unendlichem Fleiß von der Herder-Zeit bis zur Gegenwart zusammengetragen wurden. Umgekehrt könnte die wissenschaftliche Arbeit manche Fragen aufnehmen, die aus den Bedürfnissen der praktischen Arbeit entstehen: bei der Liedarbeit in den einzelnen Landschaften möchte man [illegible]schiedenen Stämmen wieder ihr stammeigenes Liedgut zustellen; das wis[illegible]liche Erfassen landschaftlich gebundener Stilkreise würde große Dienste [illegible] die Altersgruppen der Melodien sind in der praktischen Arbeit wertvoll; [illegible] die Frage der Güte eng verbunden. Das Umsingen und Zersingen von [illegible]würde in Bezug auf die musikalischen Stammeseigenheiten manche Rück[illegible]sen. Dem Pfleger musikalischen Brauchtums liegt besonders an der bi-

storischen Singart der Lieder, an dem Drum und Dran, an der Art und Weise, wie ein Lied unter besonderen Begleitumständen gesungen und gespielt wurde usf.

Die „Liederstunden des Volkes“ helfen mit, einen neuen *Volkslied- und Musikbegriff zu gewinnen*. Das Volkslied wurde bisher vor allem vom Stofflichen, Stilistischen und Soziologischen her gefaßt. Die Volkssingstunde jedoch begreift das Volkslied aus den umrissenen Aufgaben und Folgerungen heraus vom vollzogenen Leben her. Danach ist das Volkslied eine Art des Seins, eine bestimmte Grundspannung des Lebens, eine gewisse Weise, sich in den Mächten des Lebens zu halten. Das Volkslied ist ein Stück Weltanschauung. „Volkslied ist nicht ein von einem unbekannten Verfasser komponiertes Lied, sondern Volkslied ist eine seelische Lage, eine allgemeine Singfreudigkeit, eine ursprüngliche Unbefangenheit dem musikalischen Sein gegenüber; es ist die Fähigkeit mit einzustimmen, eine zweite Stimme dazu zu singen; Volkslied ist eine zweite Sprache, die klingende Sprache“ (L. Kelbetz). „Volkslied ist eine kulturpolitische Forderung“ (Walther Hensel). Ein nur vorgesungenes Volkslied ist kein Volkslied. Das bleibt ein Widerspruch in sich selbst. Es ist noch keine Volksliedarbeit geschehen, wenn man dem Volke neuen Volksliedstoff zuführt; erst im Schaffen einer neuen, dem Sein des Volksliedes entsprechenden menschlichen Grundhaltung und musikalischen Lebensweise des ganzen Volkes erfüllt sich eine echte Volksliedarbeit. Volkslied ist lebendiges musikalisches Miteinandersein. Die Musikanschauung „Volkslied“ muß den Ausgang bilden für die Entwicklung eines neuen gegenwarts- und volksstarken Musikbegriffs. Hier wird Musik nicht Entbindung sondern Bindung, nicht Entfesselung sondern Fesselung, nicht Zerstreuung sondern Sammlung, nicht Zerwürfnis sondern Versöhnung, nicht Genuß sondern Bekenntnis, nicht Schmuckstück sondern Wesenskern, nicht Zerlösung sondern Lösung bedeuten. Die Geschichte hat uns die Kräfte solcher Kunst angelegt. „Sind die jetzigen großen Künstler meistens Entfesseler des Willens und unter Umständen eben dadurch Befreier des Lebens, so waren jene Willens-Bändiger, Tier-Verwandeler, Menschen-Schöpfer und überhaupt Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens: während der Ruhm der jetzigen im Abschirren, Kettenlösen, Zertrümmern liegen mag“ (Nietzsche). Die Gewinnung dieses Musikbegriffs ist jedoch nicht Sache eines wissenschaftlich vollzogenen Denkaktes allein; sie fordert zugleich die Bemühung gemeinsam vollzogenen Lebens. „Leben und Denken muß bei uns aus einem Stücke sein, und ein sich durchdringendes und gediegenes Ganzes; wir müssen in beiden der Natur und der Wahrheit gemäß werden, und die fremden Kunststücke von uns werfen“ (Fichte).

Die „Liederstunden des Volkes“ schaffen mit an neuen *Musizier- und Werkformen*. Das „Jedermannsingen“ treibt die Revolution des Zuhörers radikal voran. Ein „Gemeinschaftssingen“ kann jedoch auch jeder andern musikalischen Veranstaltung ein- und angefügt werden. Der Zuhörer greift selbsttätig in das musikalische Geschehen ein und tritt in ein tätiges Verhältnis zu den Musikausführenden auf Bühne und Podium. Kantaten, Oratorien, Passionen der Ge-

[illegible] zeigen das lebendige wechselweise Ineinandergreifen von Chor, Orchester, Gesanges, Instrumentalsätzchen und „Zuhörer". Der „Zuhörer" gibt mit dem Gemeinschaftsgesang die Grundlage, entläßt die Einzel[illegible]ung aus dem gemeinsamen [illegible] wieder in das gemeinsame [illegible] Publikum wird zur Ge[illegible]sinnung ist auch die vorge[illegible]feiernde Gemeinschaft eingeführte Musik mit aller Kunst und Virtuosität in die [illegible] bunden. Schon die Namen „NS.-Kulturgemeinde", „NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude" zeigen den Willen zu solcher [illegible]kundgebung. Der Komponist der Gegenwart sollte sich in viel stärkerem Maß auch der kleinen Werkformen annehmen, die alltäglichen Volkslied zu werden vermögen. Zugleich ist hier eine saubere Handwerklichkeit als Können und Gesinnung zurückzugewinnen. „Was heute gut gemacht, meisterhaft gemacht werden kann, ist nur das Kleine. Hier allein ist noch Redlichkeit möglich ... Was wir, [illegible] [illegible]nen, noch erleben können, sind Ausnahmen" (Nietzsche). Aus der neu errungenen musikalischen „Rechtschaffenheit im Kleinen", aus dem bodenständigen Volkslied und seiner Grundhaltung sind die erhofften zukünftigen großen Werkformen neu zu entwickeln. In der „offenen Singstunde" läßt sich mit Hilfe eines Sing- und Instrumentalchores gemeinsam mit der singenden Menge eine Liedkantate leicht improvisieren. Ludwig Weber be[illegible] in seiner „Chorgemeinschaft" den Zuhörer Cantus firmus-singend ein. Ähnlich [illegible] Hans Fr. Micheelsen in seiner neuen Sommerkantate. An der gleichen ge[illegible]schaffenden, politischen Grundaufgabe arbeiten etwa die Musiker der Arbeits[illegible]gung und die Komponisten der H.J. Der Kunstgenuß eines Publikums wird [illegible] Kunstbekenntnis einer Gemeinschaft.

[illegible] stehen unter der Aufgabe, ein Zeitalter zu überwinden, das wir das liberale [illegible] nennen gewohnt sind. Dies geschieht nicht durch technische Versuche, [illegible] [illegible]nahmen, vielfache Auswechslungen in der Organisation; auch nicht zunächst [illegible] Hebung der künstlerischen Fertigkeit, Besserung der künstlerischen Ausbildung, [illegible]vollkommnung der künstlerischen Ausführung. Hier wird der Bau am Dach [illegible]onnen. All das ist Not und Aufgabe eines zweiten Arbeitsganges. Die völ[illegible] [illegible] Geschichte lehrt, daß die Kraft zur Überwindung eines alten Zeitalters nur [illegible] einer neuen Weltanschauung wächst. Das gilt auch für den musikalischen [illegible] [illegible] Die neue Musikgesinnung heißt „Volkslied" als gemeinsame Lebenshaltung. [illegible] Marsch in die Zukunft ist angetreten. Er wird als harter Kampf geführt. [illegible] jeder zu, daß er an seinem Platz den rechten Tritt fasse.

GROSZSTADTISCHE VOLKSMUSIK

VON RUDOLF SONNER

Vielfältig wie das Leben der Großstadt ist auch ihre Musik. Es ist ein weitschlagender Bogen, der sich von den Rufen der Straßenhändler über das primitive Musizieren der Hofsänger und Drehorgelmänner, den Konzertcafés bis hin zu den Vermittlern großer Kunstmusik, den Solisten und philharmonischen Orchestervereinigungen spannt. Wir wollen uns jedoch nicht mit dem großstädtischen Konzertbetrieb befassen. Der ist oft und eingehend nach allen möglichen Blickpunkten hin beleuchtet worden. Für uns gilt es, die typischen Musizierformen der Großstadt aufzuzeigen, abseits der Konzertsäle mit ihrer Kunstmusik.

Die Musik der Großstadt beginnt mit den melodischen Rufen der Zeitungsverkäufer, der Straßenhändler und der Lumpensammler. Ihre Sprachmelodik ist von volkhafter Ursprünglichkeit. Sie grenzt gerade noch an das, was überhaupt mit dem Begriff Musik belegt werden kann. Diese Rufe füllen mit ihren mannigfachen Abwandlungen neben anderen Geräuschen die Klangwelt, den Hörraum der Großstadt. Solche Rufe sind in alter und neuer Zeit gesammelt und notiert worden, ja, verschiedentlich sind sie von Meisterhand in humorvoller Weise in der Kunstmusik verwertet worden.

Die Vermittlung volksmusikalischer „Genüsse" übernimmt der Hofsänger und der Leierkastenmann. Der Hofsänger von heute ist die Abwandlung des früheren Moritatensängers der Jahrmärkte. Das Repertoire, mit dem er die Anwohner der Hinterhöfe, der Mietskasernen ergötzt, besteht heute aus Pseudovolksliedern, etwa in der Art von „Meine Mutter mag mich nicht", oder jenes Liedes von dem Jäger, der von Pessimismus ergriffen, seine Flinte an einem Baum zerschlägt. Daneben spielen Operetten- und Tonfilmschlager eine gewichtige Rolle. Sie erklingen auf den Drehorgeln der Leierkastenmänner in mehr oder minder vereinfachten Formen. Die Melodie bleibt dabei unverändert, aber die mit allem Raffinement aufgepulverte Harmonik, wie sie von den großstädtischen Tanzkapellen und im Tonfilm angewandt wird, ist meist auf eine ganz einfache Begleitung zurückgeschraubt.

Im Gegensatz zu Belgien, Holland und England, wo die Zungenorgel bevorzugt wird, findet bei uns in Deutschland die Flötenorgel Verwendung. Der Klang der Flötenorgel ist weich und fast etwas wehleidig und paßt infolgedessen gut zu den sentimentalen Weisen, die auf ihr wiedergegeben werden. Da der gleichmäßig hämmernde Rhythmus der heutigen Tanzschlager auf den Leierkästen nicht dargestellt werden kann, ist die Begleitung in auf- und absteigende Skalenläufe aufgelöst, die die Kernmelodie figurenreich umspielen. Diese arpeggierende Harmoniefüllung ist instrumentenbautechnisch bedingt.

Vor dem Kriege waren es meist Italiener, die sich bei uns als Leierkastenmänner betätigten. Sie zogen nicht nur durch die Großstädte, sondern kamen auf ihren

Wanderfahrten auch durch die Dörfer und kleinen Landstädte, wo das Äffchen, das bettelnd auf der Drehorgel saß, meist eine größere Anziehungskraft ausübte, als die Musik, die diesem Wunderkasten entquoll. Die Instrumente, deren sich diese Wandermusikanten bedienten, waren fast ausnahmslos, ebenso wie die großen mechanischen Orgelwerke der Schaubuden- und Karussellbesitzer der Rummelplätze und Jahrmärkte, in dem badischen Schwarzwaldstädtchen Waldkirch gebaut.

Es ist wenig bekannt, daß die meisten dieser Hofmusikanten nicht selbst Besitzer der von ihnen gespielten Drehorgeln sind. Gegen eine entsprechende Leihgebühr mieten sie sich ihre Instrumente stunden- oder tageweise, wobei natürlich die aktuellen Schlager den Mietpreis erhöhen. Das Hofmusikantentum hatte sich in den letzten Jahren der Systemzeit zu einer regelrechten Plage ausgewachsen, die allerdings heute wieder behoben ist. Viele Volksgenossen, die als Hofmusikanten ein armseliges Dasein fristen mußten, sind durch die gigantischen, so selbstverständlich hingenommenen Maßnahmen des Führers wieder in Arbeit und Brot gekommen. Zu leisten aber bleibt jetzt noch die kulturpolitische Ausrichtung, die kulturelle Erziehungsarbeit, denn immer noch deckt die größte Schicht der Großstadtmenschen und nicht nur diese allein — ihren musikalischen Bedarf mit zweifelhaften Operetten-, Tanz- und Tonfilmschlagern und zwar in der westischen Fremdform des Jazz.

Verschiedentlich ist die Entstehung des Jazz von Musikforschern in das Jahr 1915 verlegt und einem legendenhaften Neger namens Jasbo Brown zugeschrieben worden. In Wirklichkeit ist diese Musizierform viel älter. Sie nahm ihren Ausgang von England. Dort existierten vor dem Weltkrieg herumziehende Blaskapellen, in der Regel mit einer Besetzung von zehn Mann und einem Dirigenten, die sich, da dort die Militärkapellen nicht die überragende Rolle spielen wie bei uns, großer Beliebtheit erfreuen. Interessant an dieser Angelegenheit ist, daß der Engländer diese Blaskapellen als "german bands" bezeichnet hat. Daneben bestand und besteht heute noch ein anderes Element der angelsächsischen Klangwelt, und das sind die Blaskapellen der Heilsarmee, die auch in den Bezirken unserer einheimischen großstädtischen Volksmusik eine Rolle spielten.

Die Heilsarmee ist von dem 1912 verstorbenen General Booth ins Leben gerufen worden. Ihm war „die Oberleitung in Bezug auf alle Literatur, die gesamte Musik und alle Lieder" übertragen.

Aufschluß über die Einstellung der Heilsarmee zur Musik gibt in sehr bemerkenswerter Weise das Vorwort zu der Liedersammlung, die General Booth im Jahre 1900 publizierte.[1] Sie enthält nach seinen eigenen Angaben solche Lieder, die er für die „geeignetsten" hielt. Diese Sammlung bringt sowohl bekannte Volksweisen [illegible] allen möglichen Ländern wie auch solche, die aus dem Kreis der Heilsarmee herausgewachsen sind. Weit verbreitete, weltliche Melodien sind mit frommen [illegible] unterlegt. Booth, der Methodist in des Wortes kühnster Bedeutung,

[1] [illegible] Salvation Army Music London 1900.

war sich des Erfolges eines solchen Verfahrens von vornherein klar bewußt, wenn er schrieb:

"Nothings perhaps has more completely demonstrated the universal mission and success of The Salvation Army than the eagerness with wich our tunes have been taken up and appreciated by people of every race."[2]

Noch schärfer profiliert Booth die Haltung der Heilsarmee, die diese zur Musik einnimmt, in folgenden charakteristischen Sätzen:

"Our music cannot be properly used where there is "taste" contrary to the direction God Himself has given to his musicians for all time, "Play skilfully with a loud noise." May none of our musicians ever ape the skill of the world in the production of merely pretty sounds, not only disconnectet with the quickening truth of God, but often almost inaudible to those whose hearts they ought to stir."[3]

Die wichtigste Aufgabe wird also darin erblickt, den Hörer anzufeuern und ihn aus seiner dumpfen Lethargie der Indifferenz aufzurütteln. Ein typisches Merkmal der Heilsarmeemusik ist ihre scharfe Rhythmisierung, die noch besonders markant hervorgehoben wird durch scharf profilierende Schlagwerkzeuge. Booth, der ein glänzender Techniker der Seelenbewegung war, erkannte die Wirkung der motorischen Kräfte der Musik. Wer die körperliche Bindung der Musik der Primitiven kennt, wird nun auch begreifen, weshalb die Erfolge der Heilsarmee gerade bei den Negern Amerikas so groß war. Der Nigger fand hier eine Musikpraxis, die seiner motorischen Musikempfindung weitestgehend entgegenkam. Die liturgische Verwendung weltlicher Lied- und Tanzmusik bei anderen Sekten in anglikanischen Ländern ist nur die logische Weiterentwicklung der Musizierpraxis der Heilsarmee. Grelle Wirkungen und Reklame sind dem Amerikaner geläufige Mittel. Er findet nichts dabei, daß Gottesdienste durch Plakate angekündigt werden und daß in den Gotteshäusern nicht eben die Orgel, „das Organ abendländischer Andacht" in Erscheinung tritt, sondern eine Blaskapelle. Das ist für ihn ebenso selbstverständlich wie das Abhalten von Straßengottesdiensten auf den Plätzen der Großstädte. Um die Wirkung nicht abflauen zu lassen, wurde der Reichtum des Klanges und seiner Möglichkeiten immer mehr gesteigert. Kirchenlieder und mit geistlichen Texten unterlegte Volksweisen wurden schließlich für acht bis sechzehn Musiker instrumentiert und zwar so, daß bei Beherrschung mehrerer Instrumente, das große Orchester in seiner Wirkung genau kopiert werden konnte. So war man innerhalb der Kirchensphäre zu einer neuartigen Form der Darbietungskunst gelangt, die der amerikanischen Mentalität entsprach und die der Militärkapellmeister Paul Whiteman aufgriff und in die Bezirke des Tanzsaales verpflanzte.

Ähnlich wie die Kirchenmusikanten der sonntäglichen Menge immer neue musikalische Reizmittel boten, so tat es nun Whiteman mit seinen Getreuen. Er überstei-

[2] William Booth: a. a. O.
[3] William Booth: a. a. O.

gerte die klanglichen Mittel mit Hilfe einer technisch raffinierten Instrumentation, die so gesetzt war, daß er mit zwanzig Mann die ganze Farbenpalette eines großen Orchesters imitieren konnte. Das war aber nur möglich, wenn jeder einzelne der Spieler mehrere Instrumente zugleich in der ganzen Spieltechnik beherrschte, wie etwa Roß Gorman, der nicht weniger als elf Instrumente, angefangen von den Klarinetten in allen Stimmungen, der Oboe, dem Englisch-Horn, dem Oktavino, dem Bassethorn, dem Heckelphon bis zum Saxophon einwandfrei, ja sogar virtuos, spielt. Er ist aber in Whitemans Orchester, das sich aus einer Elite von Berufsmusikern zusammensetzt, nicht der einzige, der mehrere Instrumente vollkommen beherrscht.

Als Whiteman mit seinem Orchester zum erstenmale an die Öffentlichkeit trat, empfand das Publikum diese Art des Musizierens durchaus als musikalische Darbietung und niemand dachte daran, nach dieser Musik zu tanzen, bis der verzweifelte Manager, dem schon alle Felle wegzuschwimmen drohten, aufgeregt erklärte: "This music is to be danced too!"

Das Musikmaterial, das dieses Jazz-Orchester verbreitete und in klanglich aufgeputzter Form wiedergab, war der amerikanische Folklore entnommen und enthielt neben indianisch-negroiden Elementen auch solche europäischer Musik, die von den kolonialen Siedlern mitgebracht worden waren.

In ähnlicher Weise hat einst Johann Strauß (Sohn) brachliegenden melodischen Gut des süddeutschen Bauernvolkes, so wie vor ihm Haydn, Schubert und Lanner, aufgenommen und mit schöpferischer Kraft verarbeitet, so hervorragend bearbeitet, daß uns heute seine Musik fast volkstümlicher erscheint als die originale Volksmusik selbst. Auch er hat das volkstümliche Musikmaterial selbstherrlich stilisiert und zwar in einer Weise, die sogar Johannes Brahms und Richard Wagner lobend anerkannten. Mit anderen Worten: er hob die Volksmusik auf die Stufe einer reinen Darbietungskunst.

Es ist höchst interessant, die Eindrücke seiner Spielmanier von Zeitgenossen geschildert zu bekommen. Dabei zeigte sich nämlich, daß auch dieses Musizieren, das uns Heutigen fraglos als volksverbunden gilt, zunächst als fremd und „afrikanisch" empfunden wurde. So schrieb Heinrich Laube, der damals Theaterleiter in Wien war, über Johann Strauß und sein Orchester: „Der Mann ist so ganz schwarz wie ein Mohr, das Haar kraus, der Mund melodiös, unternehmend, aufgeworfen, die Nase abgestumpft. Man hat nur zu bedauern, daß er ein weißes Gesicht hat, sonst wäre er der komplette Mohrenkönig Balthasar. Echt afrikanisch leitete er auch seine Tänze: die eigenen Gliedmaßen gehören ihm nicht mehr, wenn sein Walzerdonnerwetter losgegangen ist. Der Fiedelbogen tanzt mit dem [illegible] und ist der leitende Chapeau seiner Dame. Der Takt springt mit dem Fuße [illegible], die Melodie schwenkt die Champagnergläser in seinem Gesichte, der ganze [illegible] Strauß nimmt seinen stürmischen Anlauf zum Fliegen — der Teufel ist los. [illegible] Potpourri, das er aufführte, waren einzelne seiner Walzergedanken zer-

streut, und das größte gemischte Publikum kannte das kleinste Strauß'sche Wort heraus und begrüßte jeden Walzerrhythmus mit donnerndem Jubel. Ich weiß nicht, was er außer Noten versteht. Aber dies weiß ich, daß der Mann viel Unheil anrichten könnte, wenn er Rousseau'sche Ideen geigte: die Wiener machten in einem Abend den ganzen "Contrat social" mit ihm durch. Es ist bemerkenswert, daß die österreichische Sinnlichkeit nie gemein aussieht: sie ist naiv und keine Sündenfalle, der Baum der Erkenntnis hat noch keine Definition, kein Raffinement nötig gemacht. Das fatale Zauberwort des Nordens: Branntwein fehlt, dies Feuerwasser der Indianer, es fehlen die dumpf Trunkenen, die Sinnlosen. Der leichte österreichische Wein macht nur die Sinne bewußt — und die Wiener haben große Mägen, aber keine Kehlen."

Dieser zeitgenössische Bericht veranschaulicht die kulturgeschichtliche Lage, ohne aber im Wesentlichen eigene Stellung zu nehmen. Eine vollkommen ablehnende Haltung dagegen nimmt ein zeitgenössischer Wiener Bericht über einen Walzerabend ein: „Es war toll, sittenlos. Die Weiber wurden zu Bacchantinnen, die Unschuld floh aus dem Saal, der Tod lachte sich ins Fäustchen!" In England wurde der Walzer gar als „ein ausländischer wollüstiger Tanz" abgelehnt, „den hoffentlich kein nur etwas moralischer Zirkel dulden werde."[4]

Es ist bezeichnend, daß die neuen Tänze der Nachkriegsepoche ebenfalls eine Ablehnung vom moralischen Standpunkt aus erfuhren. Das Wichtigste und Wesentlichste aber, was allein sinnvoll und berechtigt gewesen wäre, die neuen Tänze abzulehnen, wurde nicht gesagt, nämlich daß ihr Bewegungsgut das der Exoten war und infolgedessen für uns rassefremd. Keiner von allen denen, die gegen die neuen Modetänze in Wort und Schrift auftraten, wies auf den einzig stichhaltigen Grund hin, daß die Bewegungsart eine der Rasse immanente Angelegenheit ist und daß man infolgedessen rasse- und artfremdes Bewegungsgut nicht ohne weiteres importieren kann.

Genau so verhielt es sich mit der lediglichen Übernahme der am Jazz sich manifestierenden amerikanischen Musikpraxis. Deutsche Kapellen eigneten sich sinn- und gedankenlos die verzerrten und grotesken Melodieformen mitsamt ihren fremden Harmoniebildungen an, in dem naiven Glauben, den neuen Darbietungsstil genau und erfolgreich in sich aufgenommen zu haben. Mit Grauen erinnern wir uns jener Zeit, da deutsche Tanzkapellen durch Überbetonung des ganzen Schlagzeugkomplexes mittels Schreckschußpistole, Kuhglocken, Autohupen und anderen Lärminstrumenten einem harmlosen und gutwilligen Publikum klar zu machen suchten, was eigentlich original-amerikanische Jazz-Musik sei. In völliger Verkennung des englischen Wortsinnes von band (=Orchester), konnte man Besetzungen erleben von einer Geige, Klavier und viel Schlagzeug. Wenn es gut ging, vermochte der Geiger gerade noch einem Saxophon quäkende Töne zu entlocken. In

[4] Rudolf Sonner: Musik und Tanz. Quelle & Meyer, Leipzig 1930.

der Besetzungsfrage offenbarte sich zugleich die Doppelschichtigkeit der Erscheinungen in ihrem Gegensatz: Stadt — Vorstadt. Die City konnte sich teure Solistenvereinigungen leisten, deren Musikalität sie vor schlimmsten Auswüchsen bewahrte, während in der Vorstadt von geschäftstüchtigen Leuten der übelste Klamauk und die verzerrteste Negermusik mit völlig unzureichenden Mitteln und ohne musikalisches Können als Jazz angepriesen wurde. Infolge dieser Fehlbesetzungen verdichtete sich im Volk, entgegen dem eigentlichen Wortsinn, Jazz-band zum Begriff des Schlagzeugkomplexes an sich. Fremdrassige Elemente sorgten dafür, daß diese üble Art des Jazz auf dem Gebiet der volkstümlichen Großstadtmusik eine überragende Rolle spielen konnte.

Wenn die zersetzende Wirkung in so grauenerregendem Maße in Erscheinung trat, so hatte das auch seinen Grund darin, daß sich in den Industriezentren und den Großstädten eine völlig entwurzelte Bevölkerung angesammelt hatte. Die Hauptquelle des Zustroms an Menschen nach der Stadt lag in den ländlichen Bezirken. Die Folge dieser Binnenwanderung war ein unverhältnismäßig rasches Anwachsen der Großstädte, die selbstverständlich niemals sich aus eigener Kraft zu ihrer Größe hätten entwickeln können. Dieser Zuwandererstrom brachte als notwendige Folge nicht nur eine weitgehende Verstädterung bisher bodenverwurzelter Bevölkerungsteile mit sich, sondern würfelte Menschenmassen wahllos durcheinander. Die statistisch festgestellte Tatsache, daß ein Großteil von Personen ihr Leben nicht dort beschlossen, wo sie geboren worden waren, zeigt eindringlich genug, wie allmählich die Bodenständigkeit immer mehr unterminiert worden war.

Die Bevölkerungsagglomeration in den Städten führte zur Kollektivisierung auf allen Gebieten des Konsums und zeitigte Erscheinungen wie die Warenhäuser, die Mietskasernen und die riesigen Vergnügungslokale mit ihrem einebnenden Musikbetrieb. Gerade die warenhausmäßig aufgezogenen Vergnügungslokale brachten wiederum statt einer Differenzierung eine völlige Nivellierung des Geschmackes mit sich. Immer stärkere Reizmittel waren nötig, um das Publikum anzulocken und die Konjunktur zu halten.

Das hatte für die großstädtische Volksmusik zur Folge, daß die einfache Melodik der Songs von geschäftstüchtigen jüdischen Verlegern als das „moderne Volkslied" propagiert wurde. Ihre Darbietung erfolgte — im Gegensatz zu ihrer dürftigen musikalischen Substanz — mit einer technisch äußerst raffinierten Instrumentation. Um spürbare Mängel zu verdecken, wurde die Rhythmik zum dominierenden Element erhoben. Was nun diese Pseudo-Volksmusik so gefährlich machte, war die von den spielenden Musikern ausgehende Suggestivkraft, die zur Nachahmung reizte: jeder wollte nun auch so spielen, so singen, so dirigieren. Von einer kulturellen Gesinnung konnte da nicht mehr gesprochen werden.

Hier hat erst wieder der Nationalsozialismus Wandel geschaffen. „Er tat dies, indem er als junge, revolutionäre, alles umfassende Weltanschauung ebenso wie für das politische, das wirtschaftliche Leben auch für das kulturelle Leben das Volk und

seine rassische Bedingtheit als höchsten und letzten Grundwert aufstellte."[6] Wenn **das Volk aber der letzte** und eigentliche Grundwert des völkischen Kulturlebens darstellt, kann nur eine Volkskunst Gültigkeit haben, die — wenn sie schon von außen hereingetragen wird — umgeformt und dem eigenen Volksempfinden angeglichen werden muß. Jedenfalls ist es erfreulich, festzustellen, daß auf dem Gebiet der neuen Darbietungskunst sich bei verantwortungsbewußten Musikern langsam und keimhaft ein eigener Stil entwickelt hat, der im Verlauf der kommenden Zeiten sich zu einer deutsch-völkischen Unterhaltungs- und Tanzmusik weiter bilden kann. Dieses Ziel kann allerdings durch Preisausschreiben kaum erreicht werden. Die neue Darbietungskunst muß organisch wachsen. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht aber wichtig, den Werdegang der westischen Fremdform des unterhaltsamen Musizierens kennen gelernt zu haben. Wir wollen hoffen, daß dieser Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der neuen Tanzmusik dazu hilft, die verheißungsvollen Anfänge weiter vorwärts zu treiben.

VOM LIED DER AUSLANDSDEUTSCHEN

VON GUIDO WALDMANN

Im Weltkrieg immer wieder das gleiche Erlebnis: eine deutsche Truppe marschiert durch fremdes Land, durch Polen, durch die Ukraine, durch das Baltikum, durch die Hochebene Siebenbürgens, die sonnendurchglühte Ebene der Batschka. Unvermutet taucht vor ihr eine Siedlung, ein Dorf auf, das urdeutsch anmutet, eine Stadt, die einer Hansastadt Norddeutschlands gleicht; wieder einmal stellen die Soldaten aus dem deutschen Heimatland ihre Gewehre auf dem Marktplatz einer deutschen Stadt zusammen.

Dieses Erlebnis brachte zum ersten Mal vielen Deutschen aus dem Binnenlande die Erkenntnis, daß auch draußen in der Fremde deutsche Menschen leben, dieses Erlebnis brachte uns Auslanddeutschen zum ersten Mal den handgreiflichen Beweis eines engen Zusammenhangs mit der alten Heimat.

Und trotzdem —, noch heute weiß der Deutsche im Reich nur zu wenig vom Auslanddeutschen. Wer macht es sich schon wirklich klar, daß jeder dritte Deutsche im Ausland lebt, daß 25 Millionen deutscher Menschen der Staatshoheit eines fremden Volkes untertan sind. Denn nur ein verschwindend kleiner Teil der Deutschen im Ausland sind Reichsdeutsche (etwa 500000).

Diese, häufig durch Zufall ins fremde Land verschlagen, leben verstreut in Städten, kehren vielfach nach einer Reihe von Jahren wieder ins Reich zurück und unterscheiden sich nur unwesentlich vom Binnendeutschen.

[6] Walter Stang: Grundlagen nationalsozialistischer Kulturpflege, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1935.

Völlig anders ist es dagegen mit den Deutschen, die seit Generationen, häufig seit Jahrhunderten im fremden Land leben. In geschlossenen Gruppen kamen sie ins Land, Könige und Kaiser, Klöster, Großgrundbesitzer riefen sie; es entstanden deutsche Dörfer, deutsche Städte; deutscher Hände Werk war es, daß aus Urwald, Dickicht und Sumpf blühendes Bauernland entstand und diese Leistung sichert den Deutschen Heimatrecht auf ihrem Boden im fremden Staat. Die Tatsache aber, daß diese Menschen zwar Deutsche sind, Deutsche nach Sprache, Abstammung und Art, daß sie aber gleichzeitig Bürger eines fremden Staates sind, ihm zu Gehorsam verpflichtet, diese Tatsache bestimmt weitgehend ihre Eigenart und ihr Lebensgefühl.

*

Eine Reihe auslanddeutscher Gebiete steht in unmittelbarer Verbindung mit dem geschlossenen deutschen Volksboden, ist im Kulturgefüge diesem ziemlich ähnlich: Alemannen im Elsaß, Schlesier im Sudetenland, Böhmerwäldler, Südtiroler, Bewohner des ehemaligen Westpreußen, alle sind sie nur durch die politische Grenze von ihren Stammesgenossen im Reich oder in Österreich getrennt. Daneben finden sich im ganzen Osten und Südosten Europas, in Rußland bis nach Sibirien und Turkestan hinein, und in Übersee deutsche Sprachinseln. Mitunter sind es einzelne Dörfer, dann wieder größere Gebiete, die ohne unmittelbaren Zusammenhang, häufig ohne jede Verbindung mit dem Mutterland ihre völkische Eigenart bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Die Entwicklung ist heute noch keineswegs abgeschlossen. Weite Gebiete, die früher deutsch waren, haben ihr Deutschtum eingebüßt, andere wiederum weisen auch heute noch ein gesundes Wachstum auf. Noch heute entstehen neue deutsche Dörfer, von denen wir im Reich — ja manchmal selbst die Führung der volksdeutschen Gruppen draußen wenig wissen.

Ein Blick auf eine Sprachenkarte Europas zeigt uns, daß stabile Volksgrenzen, wie sie uns im Westen als Selbstverständlichkeit erscheinen, sich seit Jahrhunderten herausgebildet und seitdem nur unwesentlich verschoben haben, im Osten und Südosten unseres Erdteils unbekannt sind. Gegenden in denen drei, vier Völker neben- und durcheinander siedeln, Dörfer, in denen wir neben Deutschen auch Magyaren, Rumänen, Serben, Zigeuner finden, sind keine Seltenheit. So weisen denn die einzelnen Staaten eine große Anzahl völkischer „Minderheiten" auf, Rumänien beispielsweise nennt 14 Volksgruppen sein eigen, Jugoslavien 10 und die Tschechoslowakei bringt es immer noch auf 6.

Kaum einer all dieser Staaten ist sich dieser besonderen Lage und der daraus erwachsenden Aufgaben bewußt — eine Kulturautonomie wie sie etwa Estland durchgeführt hatte, ist eine seltene Ausnahme. So müssen sich die einzelnen Volksgruppen nicht nur der unbewußt wirkenden Kräfte der Umwelt erwehren, sondern sich außerdem gegen bewußt und mit allen — bisweilen sehr brutalen — Mitteln betriebene Entnationalisierungsbestrebungen der Staatsvölker zur Wehr setzen.

Glaube und Brauchtum, Sprache und Mundart, Sage, Märchen, Tracht, Volkslied und Volkstanz, all das sind die erhaltenden Kräfte in diesem zähen Kampf, all das schließt die Menschen einer Volksgruppe zusammen, grenzt sie gegen die fremde Umwelt ab. In vielen Gebieten geschieht diese Abgrenzung auch heute noch unbewußt aus einem sicheren, triebhaften Instinkt heraus, in anderen wiederum ist der Wert der eigenen Volksüberlieferung als Waffe im Volkstumskampf bewußt erkannt worden und wird entsprechend eingesetzt. Wo aber ein ausgeprägtes Bewußtsein des eigenen Volkstums noch fehlt, da herrscht das starke Zusammengehörigkeitsgefühl der Dorfgemeinde und dient als wirksamer Schutzwall gegen Überfremdung.

*

In einem Bericht über die Siebenbürgenfahrt des Heinrich Schütz-Kreises steht der Satz: „Der Kreis emfing dafür den unvergeßlichen Eindruck eines singenden Volkes, das seine Heimatlieder in sich trägt und, wo es sie anstimmt, alle Singenden in sich schließt."

In einem Dorf des Böhmerwaldes zeichnet Prof. Dr. Jungbauer an zwei Tagen allein gegen 300 Schnaderhüpfel auf. In der südslawischen Batschka sagt der Serbe „Wie das schwäbische Tra-la-la", wenn er eine Sache meint, die kein Ende nehmen will. In den deutschen Dörfern an der Wolga fanden sich selbst in den langen Winternächten „Kameradschaften, die mit ihren Kehlen gegen Frost und Schnee ankämpfen. Ein Kolonist von der Wolga erzählte, daß das Wasser im Glase gefroren sei, so kalt sei es oft gewesen, und trotzdem habe er gesungen bis zum frühen Morgen. Die Jugend ... singt und zieht in den Gassen umher, als gälte es, das Herz freizusingen und allen jugendlichen Übermut in die Welt hinauszujubeln."[1]

Diese Berichte, aus einer Fülle gleichlautender herausgegriffen, zeigen, welche Bedeutung dem Volkslied im Leben der Auslanddeutschen zukommt. Ja, in einem Dorf Südbrasiliens, dessen deutsche Einwohner ihr Volkstum aufgegeben haben und nur portugiesisch reden, ist das deutsche Kirchenlied, das an der Bahre eines Toten verlesen wird, der letzte Rest längst vergessener Sprache und gibt in beinahe mythischer Form Kunde vom versunkenen Deutschtum.

*

Durch die im Sudetendeutschtum wurzelnde Arbeit von Walther Hensel, durch die vortreffliche Sammlung lothringischer Volkslieder, die Louis Pinck unter dem Namen „Verklingende Weisen"[2] veröffentlichte, erlebten es weite Kreise des Binnendeutschtums, welche Fülle wertvollsten Liedgutes grenzdeutsche Landschaften besitzen.

---

[1] Prof. Dr. Georg Schünemann. Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. München 1923. Seite 4.

[2] Louis Pinck. Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder. 3 Bände. 1926—1933.

Aus Ostpreußen kam eine Märchensammlung, deren Eigentümlichkeit darin bestand, daß Verse, die im binnendeutschen Märchen gesprochen, dort auf eine sehr altertümliche Weise gesungen werden.[3] Solche gesungenen Märchenverse sind unterdessen auch in deutschen Siedlungen in Polen, in Ungarn, in Lothringen nachgewiesen, noch ein Zeichen dafür, daß im Grenzland und im Auslanddeutschtum älteste Formen des Volksgutes erhalten bleiben, Formen, die im geschlossenen Sprachgebiet selbst schon längst vergessen sind.

Die Voraussetzungen hierfür sind freilich denkbar günstig: eine bäuerliche Bevölkerung, die zäh am Althergebrachten hängt, besonders zäh, weil sich darin das Deutsche verkörpert; das starke Zusammengehörigkeitsgefühl der Dorfgemeinde, gesteigert durch die Abgrenzung gegen die fremdvölkische Umwelt; vielfach eine landschaftliche Schutzlage — besonders stark ausgeprägt etwa in der Sprachinsel Gottschee, die wie eine natürliche Festung im jugoslavischen Karst ringsum von hohen Bergen umgeben ist; in den meisten Dörfern fehlen mechanische Instrumente, fehlt der Rundfunk, häufig aus Geldmangel, nicht selten aber, weil der Rundfunk fremdsprachlich ist und dem deutschen Bauer nichts bieten kann.

So finden wir in einzelnen Sprachinseln älteste Fassungen von uns bekannten Liedern, in Siebenbürgen etwa eine ganz alte Fassung vom „Schloß in Österreich", in der Gottschee Lieder, deren Inhalt auf das Gudrunlied hinweisen; wir finden in Iglau eine urtümliche Bauernmusik auf selbstgefertigten Instrumenten, in einzelnen Dörfern des Sathmarer Gaues eine mittelalterliche Form der Mehrstimmigkeit, in der Sprachinsel Kremnitz (Karpathen, Slowakei) wird heute noch der alte Brauch der Totenklage geübt.

Auch die Melodik dieses Liedes hat sich vielfach von der bedingungslosen Vorherrschaft des Dur, wie sie so viele binnendeutsche Landschaften betroffen hat, freigehalten. Moll, kirchentonliche Melodik, tetrachordale und pentatonische Liedweisen, alles das ist in vielen Gebieten des Auslanddeutschtums lebendige Wirklichkeit.

Nicht unwesentlich erscheint dabei folgende Feststellung:

Die deutschen Sprachinseln gehören zwei verschiedenen Kolonisationsepochen an. Eine Reihe von ihnen — Siebenbürgen, Kremnitz, die Zips, Gottschee zum Beispiel — wurden schon im Mittelalter gegründet. Ihnen stehen eine ganze Reihe von Sprachinseln entgegen, deren Entstehung in die Zeit nach 1700 fällt. Diese beiden Gruppen sind strukturell verschieden.[4]

Vergleichen wir unter diesem Gesichtspunkt das Liedgut der Sprachinseln, dann machen wir immer wieder die Feststellung, daß in den alten Sprachinseln älteste Formen der Melodiebildung vorhanden sind, während das Liedgut der jungen Sprachinseln nahezu restlos verdurt ist. Es ist dabei ganz bedeutungslos, ob die Sprachinsel protestantisch oder katholisch ist. Im protestantischen Siebenbürgen

---

[3] Hertha Grudde. Plattdeutsche Volksmärchen aus Ostpreußen. Königsberg 1931.

[4] Vgl. dazu Walter Kuhn. Deutsche Sprachinsel-Forschung. Plauen 1934.

finden wir eine Menge kirchentonlicher Lieder, ebenso wie im katholischen Lothringen, vergeblich würden wir danach in protestantischen Dörfern der Wolgagegend oder in katholischen Siedlungen des Banat suchen. Bemerken wir noch, daß die Besiedlung der alten Sprachinseln im Jahre 1500 abgeschlossen war, die Gründung der jungen Sprachinseln dagegen erst im Jahr 1700 beginnt, dann wird es möglich sein, bei näherer Untersuchung von hier aus Rückschlüsse auf die Frage des Vordringens der Durtonalität im geschlossenen deutschen Siedlungsgebiet anzustellen.
Die Germanistik hat ja schon seit längerer Zeit die Möglichkeit erkannt, die Mundartenforschung in deutschen Sprachinseln für die Erkenntnis von sprachlichen Vorgängen, die sich in der Vergangenheit abgespielt haben, nutzbar zu machen.

*

Der Auswanderer, der in die Fremde zog, um sich dort eine neue Heimat aufzubauen, mußte sich von allem lösen, womit er scheinbar unlöslich verwachsen war: von seiner Heimat, von der vertrauten Landschaft, von seiner Dorfgemeinde, von Menschen, mit denen er aufgewachsen war, denen er sich durch Familienbande, Freundschaft verbunden fühlte. Alles das geschah in der Gewißheit, daß es unwiderruflich ist, daß es kein Zurück, kein Wiedersehen gibt. Dieses Erlebnis war so stark, daß es noch heute im Liedgut der Auslanddeutschen nachzittert: immer wieder singt er von Abschied, von Trennung; die „Abreis von Rigau", wozu unsere „Reise nach Jütland" im Osten geworden ist, ist jedem Rußlanddeutschen bekannt.
Die erste Zeit der Siedlung im fremden Land war voll Not und Entbehrung.

„Wer nicht arbeiten kann wie ein Pferd,
fressen wie eine Sau,
bellen wie ein Hund,
der wird im Banat nicht gesund",

dieses Wort spricht eine deutliche Sprache. Mancher Brauch ging in dieser Notzeit verloren, es verklang auch das Lied, das mit ihm verbunden war. Das Massensterben, von dem keine deutsche Siedlung verschont blieb, raffte auch Träger der Liedüberlieferung hinweg. Diese ganze Zeit der Not, die Anpassung an die neue Heimat, an das neue Klima, der harte Lebenskampf, all das begünstigte das Vorherrschen einer elegischen Stimmung, gleichzeitig führte es zu einer Verinnerlichung des religiösen Lebens, zu einer starken Bevorzugung des geistlichen Volksliedes. Schünemann berichtet von einem Rußlanddeutschen:[1] „Einer hatte schon eine ganze Reihe von Volksliedern vorgesungen, meinte aber immer wieder, alle diese Lieder seien nichts wert, das Wahre und Beste liege im Gotteslied. Dann sang er den Lieblingschoral, der ihn auf seinem ganzen Lebensweg begleitet habe: „Gott

[1] Schünemann a. a. O. Seite 2.

des Himmels und der Erden". Und als ich den Choral vom Phonographen wiederholen ließ, faltete er andächtig die Hände und fiel mit der zweiten Stimme ein. Ihr Choralbuch kennen die Evangelischen so gut wie ihr Ackerfeld; und die Katholischen singen ihre Marienlieder, die Anhänger der Brudergemeinden ihre Gemeinschaftslieder mit einer Hingabe, die tief in ihrem Gefühlsleben wurzelt".

Die mündliche Überlieferung bringt es mit sich, das Einzelheiten des Liedtextes unverständlich werden. Aus „Bald gras ich am Neckar, bald gras ich am Rhein" wird in Ungarn „Bald gras ich am Acker, bald gras ich am Rain", der deutsche Bauer im Südosten singt „Nach Agram marschieren wohl über den Rhein", in Rußland wird das Lied „Auf den Feldberg bin ich gegangen" zu „Auf die Reise bin ich gegangen" aus „Moabit und Pankow, auch Charlottenburg" wird ein „Bitterbanko von Schalotenburg".

Das langsame Tempo, in dem die Lieder vielfach gesungen werden, der starke Gefühlsausdruck führen zu einschneidenden Veränderungen in der Melodik. Schünemann widmet ihnen eine vorzügliche Untersuchung. So erscheint etwa das Lied „Es wollt ein Jäger jagen gehn" in einem Dorf an der Wolga in folgender Gestalt:



Text in der Niederschrift der Kolonisten.

*

Der Binnendeutsche, der das Auslanddeutschtum nicht aus eigener Anschauung kennt, wird leicht in den Fehler verfallen, eine jede Erscheinung im Leben des Auslanddeutschen, die ihm ungewohnt, unbekannt ist, mit einer Beeinflussung durch das Umvolk zu erklären. Selbstverständlich bleibt ein gewisser Einfluß nicht aus. Aber was wird schon vom Umvolk übernommen? Bestimmte, oft gebrauchte Redewendungen, Grußformen, Bezeichnungen für Gegenstände, die der Auswan-

[8] Schünemann a. a. O. Seite 209.

derer erst in seiner neuen Heimat kennen gelernt hat. So wird in rußlanddeutschen Siedlungen von einem „Summwar" gesprochen, womit der russische Samowar gemeint ist, oder aus einem russischen Prjanik wird ein kolonistischer „Breenik" — Solche Redewendungen können auch in das Lied eindringen, dann singt das deutsche Kind in Ungarn:

Egy, kettö, harom, négy[7]
kömmt da Pischta[8] med da Ked (Kette)
kömmt de Katz
med da Tatz
geit se Pischtan a gute Tasch (Ohrfeige)[9]

So bedauerlich solche Entlehnungen auch sind, sie dringen keineswegs in die Tiefe, sie betreffen gewissermaßen nur die Schale, aber nicht den Kern der Dinge, so etwa das Material, aus dem ein Haus gebaut wird, nicht aber dessen Grundriß. Sie werden auch — wie die oben angeführten Beispiele zeigen —, immer wieder der eigenen Art angepaßt und eingedeutscht. So betont Schirmunski mit Recht, daß die melismatische Durchsetzung der melodischen Linie nicht auf den Einfluß des russischen Volksgesangs zurückzuführen ist; sie findet sich in allen deutschen Kolonien Rußlands, obgleich die Kolonisten hier in verschiedenster ethnographischer Umgebung wohnen: „an der Wolga unter russischen Bauern, im Schwarzen Meer vielfach unter Ukrainern, in der Krim in der Nachbarschaft von Tataren, in Transkaukasien unter Georgiern, Armeniern u. dgl., bei Leningrad in der Nähe einer Großstadt und in kleinbürgerlicher russischer Umgebung".[10] Dazu ist noch zu sagen, daß wir diese Art zu singen auch in deutschen Siedlungen in Ungarn, in Lothringen finden.

Es kann jedoch der Fall eintreten, daß das deutsche Liedgut von innen heraus gefährdet wird. Davon berichtet Walter Kuhn: „Am Beispiel der Bielitzer Sprachinsel soll gezeigt werden, in welcher Weise sich der Vorgang ungefähr abspielt. Zum großen Teil nur noch in älteren Sammlungen und Liederbüchern stehen hier die wenigen erhaltenen Lieder von guter alter Art, die einen gewissen Reichtum der Melodieführung bei einem ziemlichen Tonumfang aufweisen, die Worte sind durchaus mundartlich. Was aber heute an mundartlichen Volksliedern noch lebt, ist stark verarmt, von den Texten vielfach nur noch Teile erhalten, die Weisen durchaus eintönig, alle lebhafteren Wendungen sind abgeschliffen: die Lieder sind zersungen. Sämtliche Melodien lassen sich auf einige wenigen Tonfolgen zurückführen, die je nach Bedarf abgeändert, aneinandergepaßt werden. Melodienübertragung von einem Lied auf das andere ist eine ganz häufige Erscheinung und führt zu noch

[7] Eins, zwei, drei, vier.
[8] Pista = István, ungarisch Stephan.
[9] Karpathenland 1929.
[10] Prof. Dr. Viktor Schirmunski. Volkslieder aus der bayrischen Kolonie Jamburg am Dnjepr. Wien 1931. S. 9—10.

weiterer Verarmung ... So ist es in einigen Dörfern der Sprachinsel dazu gekommen, daß die Menschen zu dem großen Liederschatz ihrer slawischen Nachbarn greifen. In der Regel ist es ja die Weise, welche die Übernahme veranlaßt, die polnischen Worte werden mit in Kauf genommen, man denkt sich nicht viel dabei und hört nur auf die schönen, sehnsuchtsvollen Klänge der Melodie. Aber allmählich tut dann doch der fremde Text seine Wirkung."[11]

*

Die Ausführungen Walter Kuhns über die Bedrohung des deutschen Volksliedes in der Bielitzer Sprachinsel zeigen deutlich die Gefahren auf, denen das Lied und das Volkstum der Auslanddeutschen ausgesetzt sein kann. Keineswegs sollen aber diese Zeilen den Eindruck erwecken, das Volkslied der Auslanddeutschen befinde sich in voller Auflösung, zumal ja heute noch die Meinung verbreitet ist, das ganze Dasein der Auslanddeutschen „beschränke sich darauf, von den Staatsvölkern unterdrückt zu werden" und einmal werde doch der Tag kommen, wo die Auslanddeutschen von der übermächtigen Masse der Wirtsvölker erdrückt würden. Denken wir nur daran, daß die Siebenbürger Sachsen die Herrschaft ungarischer Könige, türkischer Beys, siebenbürgischer Fürsten, deutscher Habsburger, ungarischer Parlamente und rumänischer Regierungen erlebt haben und dennoch ihr deutsches Leben führten, sich in ihrem Wesen deutsch erhalten haben.
Wird aber heute immer wieder die Forderung nach einer engen Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben erhoben, dann gilt diese Forderung doppelt und dreifach für die auslanddeutsche Liedforschung. Gewiß, es ist wertvoll, wenn immer neue, immer schönere und wertvollere Fassungen von bekannten Liedern gefunden und aufgezeichnet werden und niemand wird den Wert einer solchen Sammeltätigkeit anzweifeln, aber nicht nur auf „Verklingende Weisen" kommt es an, sondern vor allem darauf, daß das deutsche Lied in auslanddeutschen Dörfern und Städten nie verklingt. Nicht nur das Lied hat Wert, das aus den Keblen von „denen ältesten Müttergens aufgehascht wird", sondern ebenso wichtig ist, daß wir das Liedgut der Jugend erfassen.
Vor allem aber dürfen wir nicht das Lied isolieren und es gewissermaßen wie einen Kunstgegenstand betrachten, auf seinen Quellenwert hin prüfen. Immer wieder kommt es auf die enge Verbindung des Lieds mit der Gemeinschaft, in der es lebt, an, die Volksliedkunde muß uns Handhabe für die praktische Volkstumsarbeit draußen bieten, uns viel mehr als bisher vom Sänger des Liedes berichten, von den Gefahren, die das deutsche Lied bedrohen, von den Veränderungen die eine Liedweise erfahren hat, von ihrem Wert oder Unwert für die Erhaltung des Volkstums. Die Arbeit in den Sprachinseln erfordert eine eigene Methodik; die Arbeits-

[11] Walter Kuhn. Versuch einer Naturgeschichte der deutschen Sprachinsel. Deutsche Blätter in Polen. 1930.

weise des Binnenlandes läßt sich nicht ohne weiteres in das auslanddeutsche Gebiet **übertragen. Walter Kuhns** grundlegende „Deutsche Sprachinselforschung“,[12] das **Buch von Schünemann**, die Arbeiten von Anna Loschdorfer[13] weisen uns den Weg. **Wenn** heute in alle auslanddeutschen Gebiete das neue junge Lied der HJ hineinströmt, wenn der deutsche Bauer in der südslawischen Batschka mit ungelenken Fingern in sein Liedheft einträgt: „und wen wir Masiren dan Leuchtet ein Licht“, dann ist auch das ein Zeichen dafür, daß das Volkslied im Auslanddeutschtum weder ein literarischer noch ein musikalischer Faktor ist, sondern etwas, das im Kampf um die Erhaltung des eigenen Volkstums wesentliche Dienste leisten kann, es ist eine Angelegenheit der politisch ausgerichteten Volkstumskunde.
Über aller Arbeit jedoch, ob es sich um praktische Volkstumsarbeit oder um wissenschaftliche Volksliedforschung handelt, steht die Forderung „Erhaltung des deutschen Volkstums in aller Welt“.

DEUTSCHES VOLKSLIED IN LETTLAND

VON LUTZ MACKENSEN

Das bodenständige Deutschtum Lettlands bildet weder siedlungsgeschichtlich noch soziologisch eine Einheit. Der Kolonisation, die vom 13. Jahrhundert bis über die Schwelle der Neuzeit in immer neuen Wellen deutsches Blut an die Ostseeränder spülte, fehlte der Bauer; ihr Erfolg erschöpfte sich (neben der inzwischen vergangenen Gutsherrlichkeit) in Stadtgründungen, in Handel, Handwerk, Stadtkultur. Erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts kam — und nicht vom Stadtdeutschen, sondern von der Zarin gerufen — eine kleine Schar deutscher Bauern ins Land; die Kolonie Hirschenhof, die von ihnen erbaut wurde, ist bis heute die größte deutsche Bauernsiedlung im Lande. Und schließlich wurden im 20. Jahrhundert, zwischen lettischer Revolution und Weltkrieg, noch einmal (diesmal von zwei weitblickenden baltischen Gutsherren) deutsche Bauern, und in größerer Zahl, angesiedelt — aber diese konnten nicht aus dem Mutterlande geholt, sondern mußten in andern deutschen Sprachinseln in Rußland, besonders in Wolhynien, angeworben werden.
So stehen drei Deutschtumsgruppen nebeneinander: die Stadtdeutschen, die sich, wiewohl in ihrer heutigen Zusammensetzung überwiegend von jüngeren Einwanderungswellen hierher getragen, als Hüter der alten kolonisatorischen Überlieferung betrachten und die — nach der Enteignung des Landadels — das eigentliche

[12] Walter Kuhn. Deutsche Sprachinselforschung, Plauen 1934.
[13] Anna Loschdorfer. Grundsätzliches zur Volksliedforschung in den deutschen Sprachinseln Ungarns. „Neue Heimatblätter“. Budapest 1933, Heft 1. — Anna Loschdorfer. Volkslieder aus der deutschen Kolonie Veszprémfajsz im südlichen Bakonyerwalde in Ungarn. „Das deutsche Volkslied“, Wien 1935. Heft 7—10.

Baltentum darstellen, die Hirschenhöfer Kolonisten, die trotz ihrer geringen Zahl (etwa 2000 Seelen) ihre eigene Haltung und Stellung bewahrt haben und deren Bevölkerungsüberschuß weitgehend dem städtischen Handwerk zu gute kommt, und schließlich die Kurländer Kolonisten, die nach ihrem schweren, wechselvollen Entwicklungsgang (Wolhynien-Kurland, Internierung im Weltkrieg, danach meist völliger Neubeginn im neuen, dem Deutschtum abholden Staat!) die ganze bittere Wahrheit des alten Kolonistenspruches an sich erleben:

„Der erste arbeitet sich tot,
Der zweite leidet Not,
Der dritte erst findet Brot!"

Heute noch beharren sie weitgehend auf der zweiten Stufe; vom Erbe der zweiten, der wolhynischen Heimat zehrend, zeigen sie erst Ansätze einer bodenständigen Kulturentfaltung.
Diese Dreigliederung des Deutschtums läßt sich mit besonderer Deutlichkeit im Volksliedgut greifen.
Die Stadtdeutschen haben im jahrhundertelangen Selbstbehauptungskampf Notwendigkeit und Wert völkischer Geschlossenheit erprobt; was in früheren Jahrhunderten in der festen Form der Gilden und Zünfte zum Bollwerk wurde, fand später im „Literatenstand" einen gelockerten, neuzeitlicheren Seitenzweig und wirkt, wiewohl die alten Bindungen vielfach gefallen sind und noch fallen müssen, bis in die Gegenwart fort. Tradition ist hier Selbstschutz; da hat auch das Volkslied seinen unbestrittenen Platz. Der gesellschaftlichen Kultur des Stadtdeutschtums entsprechend, bilden gesellige Zusammenkünfte der Jugend die häufigste Singgelegenheit. Dabei ist nicht nur an studentische Kreise, die freilich den Gesamtliederschatz weitgehend beeinflussen, zu denken; auch sonst gehört es zum „Stil" der baltischen Gesellschaft, daß die Jugend — übrigens mit beachtenswerter Kultur singt. Das Liedgut, aus dem dabei geschöpft wird, entstammt nur noch z. T. dem „alten" deutschen Volksliedschatz (Die Reise nach Jütland; In des Gartens dunkler Laube u. ä.); besonders zahlreich sind die Gesellschaftslieder des 19. Jahrhunderts vertreten. Der Einfluß der Schulbücher[1] und der Hausmusik[2] sind unverkennbar; dazu gesellt sich das Lied des Wandervogels und, neuerdings und in stetigem Anschwellen, das Liedgut der Bewegung. Bestimmte Gesellschaftssitten wie z. B. das Hoch auf den gefeierten Gastgeber und seine Danksagung, kleiden sich in Liedform.

[1] z. B. Es geht bei gedämpftem Trommelklang; Hinaus in die Ferne; Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'; Nun lebe wohl, du stilles Haus; O Straßburg; Sah ein Knabe ein Röslein stehn; Üb' immer Treu' und Redlichkeit u. ä.

[2] z. B. Die stille Wasserrose steigt aus dem stillen See; Guten Abend, gute Nacht; Ihr Blümlein alle, die sie mir gab; Mägdlein wohl Tag und Nacht; Still ruht der See; Wenn ich den Wandrer frage; Zieht im Herbst die Lerche fort u. ä.

Zahlreiche Scherzlieder im Scheffelschen Kommersbuchton[3] bezeugen den Einfluß der akademischen Jugend; dabei hat auch der Vorkriegsschlager seinen — einstweilen bleibenden — Niederschlag gefunden.[4] Bodenständige Lieder gibt es wenige; sie behandeln fast ausnahmslos das Heimatthema (z. B. „Wo der Emsbach sich windet"), das seine lustige Abwandlung in schnadahüpflartigen Zweizeilern[5] findet. Besonders ausgeprägt ist das Liedgut der deutschen Stadtkinder, dessen bunte Fülle etwa die gleiche Mischung zwischen altem volkstümlichem Kinderlied[6], Lesebuchlied[7] und Jugendbewegungslied[8] zeigt, wie das Lied der Erwachsenen; auch der Schlager fehlt nicht ganz.[9]

Das Hirschenhöfer Lied setzt sich demgegenüber aus ganz anderen Bestandteilen zusammen. Hier findet man noch am ehesten das „alte" deutsche Volkslied, das z. T. von den Kolonisten aus der Heimat mitgebracht worden ist, z. T. im 19. Jahrhundert (besonders durch Schulbesuch und Gesangverein) zu ihnen getragen wurde; einiges hat neuerdings auch die Jugendbewegung dort einwurzeln lassen. Ich setze, um einen Eindruck von dem Singstil dieser kleinen, ganz vereinsamten Sprachinsel in Livland zu geben, die Liste der Lieder hier, die bisher aus Hirschenhof gesammelt sind:

1. Ach Schiffer, allergnädgster Herr
2. An einem Fluß, der rauschend floß (2 Varianten)
3. Auf grüner Heide ging ich voll Freude
4. Der Himmel ist so trübe, scheint weder Mond noch Stern
5. Durch kummervolle Tage (3 Varianten)
6. Ein Mädchen wollt' sich Wasser holen (4 Varianten)
7. Ein Schäfermädchen weidete
8. Einst verliebte sich ein Jüngling (4 Varianten)
9. Es ging ein Jäger jagen, sprach Kugelmann
10. Es ging ein Jäger wohl jagen
11. Es kann ein Mann aus Junckerland daher (4 Varianten)
12. Es war ein Jüngling so fein und zart (2)
13. Es war einmal ein Gärtner (2)

[3] z. B. Als unser Mops ein Möpschen war; Bayrisch Bier und Leberwurst; Ein Puddel Bier, zwei Puddel Bier; Es geht ein Rundgesang; In der roten Düna schwimmt ein Krokodil; In der Wüste der Sahara; Obraska sprach zu Isidor; Stiebel muß sterben u. ä.

[4] z. B. Ach du lieber Augustin; Du bist verrückt, mein Kind; Puppchen, du bist mein Augenstern u. ä.

[5] z. B. Libau liegt an beiden Seen; Mitau liegt am Strand der Aa; Riga liegt am Dünastrand u. ä. Sie bilden wohl einen Niederschlag der Jugendbewegung.

[6] z. B. Fuchs, du hast die Gans gestohlen; Hänschen klein; Kuckuck Kuckuck; Summ, summ, summ; Eia popeia, was raschelt im Stroh u. ä.

[7] z. B. Kommt ein Vogel geflogen; Mit dem Pfeil, dem Bogen; Saß ein Büblein auf dem Baum; Schlafe, mein Prinzchen u. ä.

[8] z. B. Bäuerlein, Bäuerlein, tick, tick, tack; Trarira, der Sommer ist da u. ä.

[9] z. B. Komm, Karlinchen; Mama, Papa, der Klapperstorch ist da u. ä.

14. Es waren zwei Königskinder (2)
15. Es wollt ein Mädel früh aufstehn
16. Frau, du sollst nach Hause kommen
17. Geliebte mein, wo mögest Du jetzt weilen
18. Heideldideldum, mein Weib ist krumm (5 Varianten)
19. Ich bin ne lange Dorne (2)
20. Ich bin so froh, so fröhlich (5)
21. Ich kann nicht sitzen, ich kann nicht stehen (4)
22. Ich lieb umsonst auf diesem Erdenraum
23. Ich stand auf hohen Bergen (5 Varianten)
24. In der Nacht der 12. Stunde, wenn jedes Vöglein ruht
25. Im Land und allen Frommen (die „Isabell", 3 Varianten)
26. In einem schönen Sommertag (4)
27. Jüngling, als ich Dich erblickte
28. Kommt die Nacht mit ihren Schatten
29. Liebend gedenk ich dein beim hellen Sonnenschein
30. Mädchen, warum weinst Du so
31. Mein guter Michel liebet mich
32. Müde kehrt ein Wanderer zurück
33. Sagt, wo sind die Veilchen hin (2 Varianten)
34. Seltene Blume Männertreu
35. Sieh, die Rose steht entblättert (6 Varianten)
36. Warum richten Deine Blicke
37. Wenn mein Liebster Hochzeit hat
38. Wer ne faule Grete hat
39. Wie sieht's aus im fernen Osten
40. Wie stolz ist meine Rose
41. Wir winden dir den Jungfernkranz
42. Wo in dem Wald die muntre Drossel singt (2 Varianten)

Ein gewisser Ausgleich zwischen städtischem und Hirschenhofer Lied wird vermutlich eben durch die Hirschenhöfer, die als Handwerker usw. nach Riga ziehen, vollzogen, doch wird dieser Ausgleich wohl ständisch beschränkt bleiben.
Die Kurländer Kolonisten schließlich singen wenig. Die Jugend lernt, von Wandervögeln, Pfadfindern usw. betreut, jetzt freudig die Lieder, die die Gäste aus der Stadt ihnen bringen; an eigenem Liedgut hat sich wenig gehalten, doch leben in einzelnen Kolonien noch die alten Volkstänze. Die Erwachsenen singen wohl noch gelegentlich ihr Kolonistenlied „Schwarz ist die Erde, schwarz ist unser Brot".
Deutsches Volkslied in Lettland — der Bestand zeugt in mehr als einer Hinsicht von dem Ringen und der besonderen Lage der Deutschen im Baltenland. Im Lied zeigt sich am sinnfälligsten Lebenswille und Mut der Volksgruppe; daß sie das deutsche Volkslied pflegt und hegt und daß sie es in so naher Verbundenheit zum Mutterland tut, welch eine gute Gewähr ist das für ihre Zukunft!

FRANZ LISZT – DEUTSCHER!

VON HANS ENGEL

Liszts Geburtsort Raiding lag im Komitat Ödenburg, gehörte zur Gutsherrschaft Esterhazy: als Staatsbürger war Liszt Ungar. In der Auffassung, daß er Ungar, ja „Magyar" sei, ist Liszt sicherlich bestärkt worden durch die Dankbarkeit gegenüber den ungarischen Magnaten, die ihn früh gefördert hatten, und die Begeisterung und Ehrerbietung, mit der er bei seiner ersten Reise durch Ungarn 1839/40 als Nationalheld aufgenommen und gefeiert wurde. Liszt hat sich stets für einen Ungarn gehalten, selbst als „Magyaren" bezeichnet. Dabei hat er nie ein Wort ungarisch gesprochen. Die Frage nach dem Volkstum wurde damals nicht gestellt, sie ist uns heute erst durch die Minderheitenfrage in allen Ländern (oft sehr grausam) aufgedrängt: wir begnügen uns nicht mit der Staatszugehörigkeit. Wer die Frage Liszt so betrachtete, dem mußte freilich das Ungartum Liszts sehr fraglich erscheinen. Daß die Mutter Deutsche war, ist bekannt. Im Hause der Eltern, auch in der Schule beim Dorfschulmeister hat Liszt nur Deutsch gehört: Raiding ist, wie das ganze Burgenland, deutsches Sprachgebiet, und das Burgenland ist auch deshalb 1921 zu Österreich gekommen. Die Sprache ist, wo sie erhalten blieb, ziemlich sicherer Beweis für das Volkstum. Liszt wurde zwar immer als Ungar — vom Vater her — gefeiert, ohne daß ein Schatten eines Beweises hierfür erbracht war. Familienforschung lag nicht vor; die Familientradition, welche den Urgroßvater der Familie ungarischen Kavallerieoffizier gewesen sein ließ, war höchst unbestimmt,[1] von sonstigen Phantastereien zu schweigen.

Nun ist die Familie der „List" urkundlich erforscht. Das Verdienst hat der Heimatforscher Heinrich E. Wamser, Hadersdorf-Weidlingen. Er legt seine absolut einwandfreien Forschungen vor in den „Burgenländischen Heimatblättern", 5. Jhg. Heft 2, Eisenstadt, Mai 1936, Liszt-Gedenkheft. Danach ist Liszt **voll und ganz deutschstämmig**. Die Familie ist fast immer List geschrieben (ohne ungarische Schreibart mit z, welche das sonst sch ausgesprochene s – Lischt zum s macht). Der Großvater Georg Adam List war Schulmeister, Organist, Herrschaftsbeamter, geb. 1755 in Ragendorf, gest. 1844 in Poltendorf als Organist: Liszt, schon auf der Höhe seines Ruhmes, wußte nichts von ihm und seiner Armut! Der Urgroßvater war Inwohner in Ragendorf, geboren wohl in Neusiedel. Beide Großmütter sind Deutsche, Schlesack (= Schlesier) und Schumann, alle acht Urgroßeltern sind deutschstämmig, die ganze Sippe deutsch; Namen wie Stökl, Moshamer, Paumbgarnter, Müllner, Prandstetter usw. beweisen dies.

Liszt ist also Deutscher und seine Tochter Cosima ist nicht Kind „einer Französin und eines Ungarn", sondern hat unter vier Großeltern drei Deutsche und einen Fran-

---

[1] Auf dem Internationalen Kongreß in Barcelona, vgl. S. 47, wurde in der Diskussion auf meine ähnlichen Betrachtungen hin von einer Kongreßteilnehmerin in leichtfertiger Weise das Gegenteil als Tatsache behauptet.

zosen. Auf letzten Altersbildern sieht Liszt zuweilen wie ein oberösterreichischer Bauer aus, sein schweres Gesicht erinnert selbst an den künstlerischen Antipoden und stammverwandten Bruckner; der weltmännische, ja oft mephistophelische Ausdruck ist verschwunden. Aus dem einfachsten Volk stammt dieser große Sohn des Grenz- und (damaligen) Auslandsdeutschtumes. Nur der Großvater Lager war ein reicher Bauer, der reichste in Palt, sonst waren sie meist arme Bauern und Handwerker. Die Mutter war noch in Wien als Stubenmädchen gegangen.
Die fleißigen Nachforschungen des Verfassers haben also ein bei der heuer festlich begangenen 50jährigen Wiederkehr des Todesjahres für uns wichtiges Ergebnis. Mag Liszt auch in seiner Musik vielfach fremdländische Züge tragen, mag er in der französischen Romantik groß geworden sein, deren rationaleren Auffassung (Berlioz z. B.) gegenüber seine Musik durch Kraft und Idealismus eben doch „germanique" war, — Liszt gehört nun doch seiner Abstammung nach zu Deutschland, wie er als Orchester-, Pianisten- und Dirigentenerzieher, als idealer Förderer eines Richard Wagner, Peter Cornelius, Robert Franz, wie er als Begründer des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", als unermüdlicher Vorkämpfer für den gesellschaftlichen und geistigen Hochstand des deutschen Musikers längst den verdienten Ehrenplatz in der deutschen Musikgeschichte innehat.

EIN BRIEF VON HEINRICH SCHÜTZ AN DIE STADT FRANKFURT AM MAIN

MITGETEILT VON RICHARD MOHR

Wenige Tage vor der feierlichen Krönung Kaiser Ferdinands II. (1619) sandte Heinrich Schütz an den Rat der Stadt Frankfurt am Main seine „Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten" mit folgendem Widmungsschreiben:

Edle, Ehrnveste, hoch und wohlgelehrte, auch hoch und großachtbare, Insonders großgünstige Herrn,

Ew. Herligkeiten und gunsten gebe ich dienstfreundlich zu vernehmen, daß ich etzliche Psalm des Königs und Propheten Davids, wie sie in ihren formalibus von ihm selbst concipiret, aus sonderlicher Devotion, Gott zu Ehren, wie ein ieder in seinem beruff alles zuförderst dahin zu richten und anzustellen verpflichtet ist, in die Noten gesetzt und nunmehr auff vieler fromer Herzen und Christen anhalten und sollicitiren in Druck amfertiget,
Wann dann Ew. Herligkeiten und gunsten wegen liebreicher affection zur Music sehr beruffen und berühmt werden, Solches auch augenscheinlich in der That erweisen, das sie in ihrem wohl bestalten Kirchen und Schulen allerley instrumental und vocal Musicken mit großen Kosten treulich pflegen und exerciren lassen.

Als lebe ich hierumb der ongezweiffelten Zuversicht, Ew. Herligk. undgunst werden zuförderst an solchen und dergleichen Geistlichen Concerten eine hohe beliebung und an diesem meinem Opere kein ungeneigtes gemüth oder gefallen schepfen, derowegen an dieselbe ich die Offerierung berührtes und beygebundenes meines operis hiermit zu werk gerichtet, gantz dienstlich bittend solches mit geneigtem Gemüth auff- und annehmen und zu ihrer Affection zu iederzeit mich commendiert sein lassen, Dargegen ich mich zu allen bereitwilligsten Diensten schuldigst erkennen will.

Dresden, den 17. Juli anno 1619 Ew. Herrligkeit
Dienstgeflissener
Heinrich Schütz
Churfürstlich Sächsischer Capellmeister daselbst.

Der Rat der Stadt Frankfurt hat dem Komponisten als Gegenverehrung 6 Reichstaler zukommen lassen.

MUSIKLEHRE UND KOMPOSITIONSUNTERRICHT

VON WOLFGANG FORTNER

Mit der Frage nach den Beziehungen zwischen der sogenannten Musiktheorie und ihrer Anwendung im eigentlichen Kompositionsunterricht berühren wir eines der schwierigsten und wundesten Probleme in der Musikerziehung der Gegenwart. Denn wir haben uns in den letzten vierzig bis fünfzig Jahren immer mehr daran gewöhnt, die „trockene Musiktheorie" und die „schöpferischen Eingebungen" des Komponisten als etwas Gegensätzliches zu empfinden, obwohl mit Recht die Auffassung — wenn wir von einigen pädagogischen Exzessen überwundener jüngerer Vergangenheit absehen wollen —, daß die Musiklehre vor allem in ihrer Gestalt als Satzlehre die Grundlage der handwerklichen Sicherheit des Komponisten ist, stets anerkannt und auch geübt worden ist. In folgenden Überlegungen kommt es jedoch weniger darauf an, diese Tatsache zu konstatieren und damit die Selbstverständlichkeit zu erhärten, daß es den guten Komponisten niemals an einer ganz soliden handwerklichen Durchbildung gefehlt hat, sondern auf den in der genannten Zeit immer deutlicher in die Erscheinung tretenden Riß von Lehre und lebendiger Kunst hinzuweisen, der nur in der Brust des einzelnen Künstlers überwunden werden konnte und zu dessen Überwindung die Pädagogik keine Hilfe gab.
Es ist notwendig, der Entstehung, der Entwicklung und der uns heute vorliegenden Erscheinungsform dieses Zustandes kurz nachzugehen. Es sind mehrere Gründe, die hier in Frage kommen: die allgemein bekannte Tatsache, daß die theoretische Spekulation und damit eine auf sie gegründete Systematik stets um Jahrzehnte der lebendigen Entwicklung nachkommen muß, die Verstärkung dieser historischen Ausgerichtetheit durch den geschichtlichen Sinn der Romantik, die sich immer stärker

durchsetzende Erkenntnis, am Wendepunkt einer Epoche zu stehen; musiktheoretisch ausgedrückt: die Problematisierung und Nachprüfung der Begriffe und Gesetze der Musiklehre im Sinne ihrer Verbindlichkeit für den schaffenden Künstler. Unsere Lehre vom mehrstimmigen polyphonen Satz beruht auf den stilistischen Voraussetzungen des Palestrina-Stils in der Gestalt von Fux' Gradus ad Parnassum, unsere Lehre von der Harmonie auf der klassischen Harmonik in der Systematik Louis-Thuilles oder Riemanns, unsere Formenlehre auf der instrumentalen Musikgesinnung des Konzerts. Gerade der letzte Punkt aber mag auch denjenigen, der bis dahin vielleicht an der Richtigkeit des Gedankens der Stilwende gezweifelt haben mag, angesichts der ungeheuren Bedeuteng, die der Vokalmusik im Leben der jüngsten Gegenwart zukommt, nachdenklich machen. War die Lehre von Fux schon für den Musiker des 19. Jahrhunderts im Vergleich mit der Harmonielehre eine historische Angelegenheit, so ist für den Musiker der Gegenwart beides historisch und die klassische Harmonielehre seinen schöpferischen Bedürfnissen noch ferner gerückt als Fux. Wenn wir vom heutigen Standpunkt aus nun noch die auf liberalistischem Boden erwachsene Auffassung, aus den verschiedenen Stilen sozusagen die Rosinen herauszupicken — etwa nach dem Rezept: Kontrapunkt bei den a cappella-Meistern des 16. Jahrhunderts, Harmonielehre bei den klassischen Meistern, und das Ganze im instrumentalen Gewand eines Strauß —, ablehnen, erkennen wir die ganze Schwierigkeit, in der der seine Zeit erkennende und mit letzter Verantwortung Lehrende heute steht.

Trotzdem darf nicht geleugnet werden, daß dieser von mir oben charakterisierte Zustand heute noch derjenige unserer meisten Musikhochschulen ist. Und ich verkenne auch keineswegs die ungeheure Schwierigkeit, die darin liegt, etwas erprobtes Altes durch etwas vielleicht noch nicht erprobtes Neues zu ersetzen. Das Experiment ist nirgends so gefährlich, wie eben in der Pädagogik, wo das Objekt der lebendige junge Mensch ist. Es wird sich jedoch vielleicht zeigen, daß es weniger darauf ankommt, bewährte Unterrichtsmethoden über Bord zu werfen, als vielmehr sie von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus zu ordnen und in den Dienst einer Idee zu stellen, die konkreter ist, als der Begriff der „allgemeinen musiktheoretischen Bildung". Vorläufig ist es jedoch noch so, daß zu Beginn der vierstimmige harmonische Satz steht, daß darauf Kontrapunkt folgt nach Fux, ohne daß dem Schüler klar wird, welche Beziehung zwischen diesen Fächern besteht und warum das eine und das andere nach diesem und jenem Stil gelernt wird, um dann schließlich in der „freien" Komposition das vorher gelernte als „schulmeisterliche Hemmungen" möglichst schnell zu überwinden, damit die „Originalität" sichtbar werde. Aber selbst in denjenigen Fällen, wo sich die Überwindung der Lehre nicht anarchistisch auswirkt, ist doch nur eine indirekte Beziehung, die allerdings von größtem handwerklichem Nutzen sein kann, zwischen so gelerntem Kontrapunkt oder so gelernter Harmonielehre und eigener Kompositionsarbeit möglich. Die größte Schwierigkeit bestand jedoch darin, daß dem freien Kompositionsunterricht eine allgemein-

verbindliche geistige Grundlage genommen war, und zwar sowohl im Sinne einer großen stilistischen Tradition, wie auch nach der Gattung der zu schaffenden Werke, wobei eines das andere bedingt. Die Gesetze des Stils waren eben im extremen Fall nur in der Brust des Meisters begründet, und es gab für die Berechtigung einer Pädagogik dieser Gesetze nur das Vertrauen des Schülers zur Mission seines Meisters. Wenn Arnold Schönberg die Mathematik seiner Zwölf-Ton-Harmonik damit begründet, daß nach allem, was gewesen, ein Fortschreiten nur noch in dieser Richtung möglich wäre, so ist dies wohl das äußerste Zeugnis einer Entwurzeltheit und es ist sichtbar, daß diese Entwicklung einem Nihilismus zutrieb. Aber selbst in weniger eklatanten Fällen bleibt der Zustand bestehen, daß dort, wo unterrichtlich wirklich in das Schöpferische vorgestoßen wird, d. h. wo man über den Zustand der eingangs skizzierten handwerklichen Unterweisung hinausgeht, die Entscheidung des Lehrers eine völlig individuelle bleibt, und zwar eben nicht nur in dem Sinne einer individuellen Eigenart des einen gegenüber dem anderen zeitgenössischen Komponisten, sondern bis zu einer sich gegenseitig geradezu auslöschenden Gegensätzlichkeit. Wenn dem gegenüber gesagt werden kann, daß in der jungen Generation sich wenigstens in gewissem Sinne eine Beziehung zwischen den Komponisten im deutschen Raum herauszukristallisieren beginnt, so ist dies kein Einwand, weil eben diese Komponisten gleich mir die bisherige Lage als tragisch empfinden und auf einem, wie mir scheinen will, ähnlichen, weil einzig möglichen Weg bemüht sind, diese Krise zu überwinden. Die Überwindung derselben ist von der Musiklehre ausgehend nicht möglich. Es ist zwar eine bekannte Tatsache, daß immer dann, wenn die Männer versagen, der Ruf nach der Pädagogik ertönt, damit die Kinder besser werden, aber es ist ebenso bekannt, daß damit nichts ausgerichtet wird. Wohl aber kann und wird eine über die einzelne Person hinausgehende Arbeit der Komponisten an der Tonsprache der Zeit auf Grund einer öffentlichen, nicht rein individualistischen Legitimierung derselben gerade diejenige entscheidende Lücke zwischen handwerklicher Lehre und freier Komposition ausfüllen, die bisher dem Schüler selbst auszufüllen überlassen blieb.

Im Zusammenhang solcher Überlegungen pflegt regelmäßig das Bild der in sich geschlossenen großen kulturellen Tradition des deutschen Mittelalters vor dem suchenden Blick aufzusteigen. Hier scheint alles erfüllt, was uns verloren gegangen ist: die überpersönliche Legitimierung der schöpferischen Arbeit, die tiefe Verwurzelung des Künstlers im Volkstümlichen und aus beiden erwachsend eine stilistische Tradition, vom Meister auf die Gesellen weitergegeben.

Mit der Klage über ein „verlorenes Paradies“ ist jedoch nichts gewonnen, wohl aber läßt sich erkennend folgern, daß es außermusikalische Dinge sind, die eine Rettung aus dem geschilderten Zustand bringen müssen: die Bindung des Künstlers an eine über ihn hinausgehende Weltanschauung und seine kultische Funktion in einer aus ihr lebenden Gemeinschaft! Daß hier eine der großen

historischen Möglichkeiten unserer deutschen Gegenwart für die Kunst liegt, braucht kaum noch gesagt zu werden.
Eine der Hauptvoraussetzungen zur Erfüllung solcher Aufgabe liegt in der Verwurzelung des Künstlers im Volkstümlichen im höchsten Sinne des Wortes. Wenn wir uns vor Augen halten, daß in Volksdichtung und Volksmusik sich die Volksseele ihre künstlerische Form gegeben hat, so muß all unsere künstlerische Arbeit dort ihren Ausgangspunkt finden. Und hier komme ich zurück zu den Aufgaben der Kompositionslehre: für uns Musiker hat das Studium des Volksliedes und -tanzes vornehmste Aufgabe zu sein; denn Volkslied und Volkstanz zeigen uns Melodik und Rhythmik sowie Formgestaltung in einer so überpersönlichen und überzeitlichen Gesetzlichkeit, daß sie uns Anregung heute sein können, wie sie es den Meistern der verschiedensten Stile, die die Musikgeschichte kennt, gewesen sind. So wesentlich und notwendig das Studium am großen Kunst werk der Vergangenheit ist, so schwierig ist doch so oft die Aufgabe, zeitliche und persönliche Bedingtheiten von ihm zu lösen. Das große Kunstwerk ist vollendet, die Volkskunst regt an zu künstlerischer Arbeit, sie ist eine gute Quelle. Man stellt sich jedoch diesen Vorgang nicht zu primitiv vor. Niemals kann gemeint sein, daß sich ein Kompositionsunterricht in der kompositorischen Nachahmung des Volksliedes erschöpfen soll. Auf der anderen Seite aber, wenn sich überhaupt einmal die Erkenntnis durchgesetzt hat, daß die Komposition schlichter Marsch- und Tanzlieder — einstimmig — wesentliche Aufgabe, ja Ausgangspunkt des Kompositionsunterrichtes ist, so ergeben sich für den Aufbau des gesamten Unterrichts in der Musiklehre und der Komposition eben sehr weittragende Konsequenzen. Das Ziel aber dieses Gesamtaufbaues muß sein, daß von dieser schlichten Arbeit am Lied bis zur großen Aufgabe der Arbeit etwa an einer vielstimmigen Orchesterpartitur eben eine einheitliche Linie läuft und daß die Haltung, aus der diese verschiedenen Formen des Musizierens entstehen, dieselbe ist. Solches zu erreichen scheint mir die wesentliche Aufgabe der Pädagogik in der Komposition zu sein und es dürfte ohne weiteres einleuchtend sein, daß solche Arbeit niemals mit einer so komplexen Angelegenheit, wie es die Lehre vom vierstimmigen harmonischen Satz ist, beginnen kann, wie daraus hervorgeht, daß eine Antithese zwischen „freier Komposition" und „Musiktheorie" nicht mehr möglich ist.
Denn es gibt keinen Unterricht in Musik-„Theorie", vor allem nicht auf der Anfangsstufe. Theorie sei als spekulatives Betrachten einem oder mehrerer Stile gegenüber dem wissenschaftlich forschenden Geist vorbehalten. Alles andere ist praktische Handwerkslehre! Und — es gibt keine „freie" Komposition für verbriefte Komponisten, sondern nur eine höchst gebundene Lehre unter absolut einheitlichen Voraussetzungen für alle musiklernenden Menschen mit lediglich verschieden weit gesteckten Zielen. Damit aber Gebundenheit nicht Einengung und Beschränktheit bedeutet, muß bei der Bahnung des methodischen Weges wohl unterschieden werden, was zeitbedingt und damit überwindbar, und was für unseren abendlänischen Kulturkreis und für alle Zeiten verbindlich erscheint. — Daß diese Entscheidung zum

Allerschwersten gehört, braucht wohl nicht gesagt zu werden; aber der Verzicht auf solche Entscheidung würde Relativierung aller Grundlagen und damit die Aufgabe fruchtbarer pädagogischer Arbeit überhaupt bedeuten.
Von diesen Voraussetzungen aus ist nun der Weg eines kompositorischen Werkunterrichtes, wie ich die Kompositionslehre schlichter bezeichnen möchte, in Grundzügen zu zeichnen und dabei die Stellung zu den gewohnten Formen jeweils festzustellen. Selbstverständlich muß im Rahmen eines so kurzen und grundsätzlich gefaßten Aufsatzes auf jede Einzelheit verzichtet werden, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß zum Teil gerade in den Einzelheiten besonders wichtige Gesichtspunkte liegen.
Über der ganzen Arbeit muß geschrieben stehen: in den kompositorischen Werkunterricht gehören nur Stoffgebiete hinein, die von gegenwärtiger kompositorischer Bedeutung sind; alle anderen Arbeiten, auch wenn sie nicht spekulativer, sondern praktischer Natur sind, tragen historischen Charakter, wie dies ja von Fächern wie dem Generalbaßspiel schon bisher bekannt war. Daß nun ein Fach wie die landläufige Harmonielehre heute in die Reihe der „historischen Fächer" rückt, braucht nicht zur Folge zu haben, daß es deswegen nicht weniger gründlich und praktisch betrieben wird. Es verschiebt sich lediglich, wie aus dem später zu sagenden noch deutlicher werden wird, das Verhältnis zwischen diesem Fach und seiner Bedeutung für die gegenwärtige Kompositionslehre, die in der musikalischen Wirklichkeit längst gegeben ist. Ich höre hier manchen Leser sagen, daß aus diesem Satze eine Annullierung des harmonischen Denkens etwa zu Gunsten einer „freien, linearen Schreibweise" gefolgert werden muß. Nichts wäre irrtümlicher, als eine solche Folgerung. Denn genau das Gegenteil ist der Fall! Weil eben die Harmonik wieder in den Bereich der schöpferischen Möglichkeiten gerückt ist, das Harmoniesystem der Klassik jedoch in der Spätromantik seine letzte Verfeinerung und im Impressionismus seine Auflösung erfahren hat, was hier nicht näher zu begründen ist, deshalb gehört eben eine Harmonielehre, die dieses in sich abgeschlossene System begreift, in einen historischen Zusammenhang, während eine spekulative Theorie der neuen Harmonik, die sich gerade erst herauszubilden beginnt, noch nicht besteht und nach historischer Erfahrung auch gar nicht bestehen kann, was wiederum nicht heißt, daß diese neue Harmonik dem willkürlichen Schaffensakt des einzelnen Künstlers überlassen ist, da auch sie, wie wir noch weiter unten sehen werden, einem überzeitlichen unverletzlichen Gesetz der mehrstimmign Musik des Abendlandes unterworfen ist.
Mit dieser Betrachtung habe ich jedoch schon einige Gedanken vorweggenommen, die im Aufbau des kompositorischen Werkunterrichts eigentlich erst in den zweiten Abschnitt gehören, der sich mit den mehrstimmigen Arbeiten beschäftigt. Ausgangspunkt der ganzen Arbeit jedoch ist die Einstimmigkeit! Hier ist nun das Volkslied und der Volkstanz das unmittelbare Vorbild, an das eigene Arbeiten anknüpfen müssen. Für dieses Arbeiten in der Einstimmigkeit gibt es ja bisher sehr

wenig praktische Methodiken. Allenthalben hat man versucht, das Wesen des Me-
lodischen musikästhetisch zu erfassen und es darf hier nicht verschwiegen werden, daß
Ernst Kurths bekanntes Buch von den „Grundlagen des linearen Kontrapunktes“
eine Fülle von Begriffen und Terminologien geschaffen hat, die eher verunklarend
und damit geradezu gefährlich gewirkt haben, als daß sie einen Weg gezeigt hät-
ten. Dem jungen Anfänger aber ist mit schönen Worten nicht gedient. Er braucht
Brot, das er essen kann, d. h. die lebendige Anregung, die eben durch die Arbeit an
den schlichten Formen des Volksliedes gegeben wird. Diese Arbeit gliedert sich so-
wohl in die analytische Betrachtung der verschiedenen Volksliedtypen, wie in die
Komposition eigener Lied- oder auch instrumentaler Versuche, die durch diese Be-
trachtung angeregt sind. Daß die Variation des Cantus prius factus dabei eine
ganz besondere Rolle spielt, da sie ja überhaupt eine der pädagogisch fruchtbarsten
Unternehmungen ist, die Fantasie des Schülers anzuregen, ist selbstverständlich.
Von besonderer Bedeutung jedoch ist, daß alle diese Arbeiten eben nicht in der dün-
nen Luft der „Theorie“ bleiben, sondern, daß Lieder und Märsche und Tänze ent-
stehen, die wirklich musiziert werden können und die dem Lebensbereich des jungen
Menschen entsprechen. Bereits auf dieser einstimmigen Stufe können fast alle klein-
ren musikalischen Formen durchgearbeitet werden. Sogar der Prozeß von der ur-
sprünglichen umgangmäßigen zweckbedingten Form bis zur Stilisierung ist mög-
lich zu zeigen. Erst nachdem eine völlige Sicherheit der kompositorischen Technik
und des stilistischen Ausdrucks auf der Stufe der Einstimmigkeit erreicht ist, sollte
man zur mehrstimmigen Arbeit übergehen. In diesem Augenblick aber stehen wir
eben der Frage nach dem Harmonischen gegenüber, einer Frage, die für die zeit-
genössische Musik am schwerwiegensten erscheint. Ist ja doch die Überwindung der
Dominant-Tonika-Harmonik der Klassik und Romantik eines der Hauptcharak-
teristika der modernen Musik. Ich verweise in diesem Zusammenhang auch auf
die Ausführungen Ernst Peppings in seinem Buch „Stilwende der neuen
Musik“, der gerade das ganze Problem vom Harmonischen her betrachtet. Aus der
Erkenntnis stilgeschichtlicher Zusammenhänge geht die Zeitbedingtheit dieser Har-
monik wohl einwandfrei hervor, während hingegen das Konsonanz-Dissonanz-
Problem als solches mit von der Geschichte der abendländischen Musik unabtrenn-
bar erscheint. Es muß hierbei gleichgültig sein, ob die Konsonanz und Dissonanz
eine naturwissenschaftliche Begründung erfährt, womit sich Pepping auseinander-
setzt; wichtig erscheint nur, daß dieses Problem geschichtlich ist, solange mehrstim-
mige Musik existiert. Unser Erlebnis von der vollkommnen oder unvollkommneren
Konsonanz dieses oder jenes Klanges kann historisch veränderlich sein, nicht aber
die Tatsache dieses Gegensatzes als solchen und nicht die einfachen Grundvoraus-
setzungen, auf denen er beruht. Deshalb sind die Satzvorschriften der klassischen
a cappella-Meister auch heute noch pädagogisch wichtig, und von der Übung eines
kirchentonalen reinen Satzes zu einem „modernen“ Satz führt ein gerader Weg.
Die mehrstimmige Bearbeitung des alten geistlichen und weltlichen Volksliedes

führt zur mehrstimmigen Bearbeitung eigener Lieder, die am Erlebnis des Volksliedes gewachsen sind. In welcher Weise methodisch von der Zweistimmigkeit zur Drei-, Vier- oder Mehrstimmigkeit hier weiter geschritten wird, wie unter dem Gesetz von Konsonanz und Dissonanz stehend das harmonische Denken entwickelt wird, das alles zu beschreiben würde über den Rahmen dieses grundsätzlichen Aufsatzes hinausführen. Unterstrichen sei jedoch noch einmal die Feststellung: Harmonik ist uns nichts im Kadenzvorgang der Klassik zu begreifendes, fertig Gegebenes, sondern aus der Tonalität der Melodie neu zu schaffendes. Das bedeutet keine Willkür, denn dieses Schaffen steht unter dem gültigen Gesetz von Konsonanz und Dissonanz, unter dem alle mehrstimmige Musik des Abendlandes gestanden hat. Die Harmonielehre im Sinne der klassischen Funktionsharmonik ist eine in sich geschlossene und wesentliche Disziplin der allgemeinen Musiklehre, die durch diese Gedanken nicht erschüttert werden soll, sondern in eine Reihe gestellt mit dem Generalbaßspiel einerseits als einer handwerklichen historischen Technik und mit der Formenlehre, als einer spekulativen Betrachtungsweise von historisch Gewordenem andererseits. Ihre zuverlässige Beherrschung ist zweifellos für jeden Musiker unerläßlich; aber eines ist sie nicht mehr: Grundlage der Kompositionslehre.

So ist die Trias von Harmonielehre, Kontrapunkt- und freie Kompositionslehre aufgelöst. Die eigentliche Harmonielehre wird eine Eigendisziplin, und Kontrapunkt und Kompositionslehre sind identische Begriffe geworden. Die Einheit der Lehre ist hergestellt.

Einer speziellen Betrachtung müßte auch vorbehalten bleiben, wie von dem Prinzip der Imitation ausgehend größere vokale und instrumentale Formen erarbeitet werden, wie das Studium der Formen der Meister verschiedenster Stile uns zur eigenen Arbeit an großen Formen führt. Hier ist nichts wesentlich Neues im Bezug auf den Aufbau des Unterrichts zu sagen. Er verläuft in den erprobten und gewohnten Wegen. Aber auch hier gilt ein Grundgesetz: große Formen sollen erst dann erarbeitet werden, wenn der Studierende in kleinen Formen eine absolute stilistische Sicherheit erreicht hat, die er auf die größeren Formen übertragen kann. Die größte Gefahr ist, wenn Inventionen und Fugen im Stile von Bach, Sonatinen im Stile von Mozart und symphonische Dichtungen im Stile von Strauß komponiert werden. Die Vorbilder der großen Meister sollen formal anregen, aber die eigene kompositorische Realisierung muß in einer eigenen Sprache erfolgen, die die Sprache der Jugend ist, und um die zu kämpfen und zu ringen eben die Hauptaufgabe des jungen Komponisten ist.

Daß er in diesem Ringen nicht mehr allein gelassen werde, deshalb tut ein planmäßiger Aufbau des Kompositionsunterrichtes von Anfang an, d. h. von der ersten Note an, die der Studierende schreibt, not. Ob das Ideal erreicht werden kann, hängt davon ab, ob die Komponisten unserer Zeit ihre gemeinsame pädagogische Aufgabe erfüllen.

Berichte

3. KONGRESS DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IN BARCELONA, 18.–25. APRIL 1936

Von K. G. Fellerer

Nach Lüttich und Cambridge war dieses Jahr Barcelona als Tagungsort der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt worden. Ein musikwissenschaftlicher Kongreß in dem an Äußerungen lebendigen Volkstums reichen Katalanien mußte besondere Reize haben. Volkstanz und Musik Spaniens standen im Mittelpunkt der Aufführungen und der theoretischen Erörterungen des Kongresses. Von den „Sardanes" im Anschluß an die feierliche Eröffnung des Kongresses durch den Präsidenten der Generalitat bis zu der großartigen Schau spanischer Volkstänze im Poblet Espanyol de Montjuic konnte in den einzelnen Veranstaltungen immer wieder die bodenständige Musikkultur des Landes beobachtet werden. Besondere Aufmerksamkeit verdienten die Liebhabervereinigungen, die wohlgelungene Aufführungen alter Musik boten. So brachte ein Sportklub (!) die Oper „Una cosa rara" von V. Martin i Soler zu einer Darstellung, die Dilettanten alle Ehre machte, Liebhabervereinigungen spielten alte spanische Musik auf alten Instrumenten und ein Arbeiterorchester bot beim Empfang im alten Rathaus Werke von Mozart, Bach, Gluck und Schubert in bester Ausführung. Von den großen Chorvereinigungen sangen Orfeo Graciene Volkslieder und Orfeo Catala im ersten Abendkonzert spanische Musik vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In außerordentlicher Chortechnik — freilich nicht immer unserer heutigen Auffassung der Wiederbelebung alter Musik entsprechend — hat Orfeo Catala sich als einer der besten a-capella-Chöre gezeigt. Chortechnisch vollendet war auch die Ausführung der alten kirchlichen Gesänge, die die Schola des Klosters Montserrat in der Abteikirche bot. Das Programm brachte spanische Kirchenmusik vom 12. bis 17. Jahrhundert. Die reiche Musikkultur Spaniens wurde in all diesen Aufführungen lebendig. Der größte Teil der aufgeführten alten Werke verdankt Auswahl und Veröffentlichung der unermüdlichen Forscherarbeit von Professor Higini Anglès, dem auch die Reichhaltigkeit des Tagungsprogramms und seine glänzende Durchführung zu danken sind.

Die wissenschaftlichen Vorträge des Kongresses waren in mehrere Sektionen eingeteilt, die nebeneinander tagten. Zahlreiche an Bedeutung über die Sektion reichende Referate konnten damit leider nicht allgemein gehört werden. Es erhebt sich hier überhaupt die Frage, ob unsere augenblickliche Kongreßtechnik nicht sehr reformbedürftig ist und von dem Referatemarkt nicht zu wirklichen wissenschaftlich fruchtbaren Diskussionen kommen sollte. Zum mindesten sollten aber die Referenten nicht Dinge, die man besser gedruckt liest, wie bibliographische Einzelheiten, zu Kongreßvorträgen machen, vor allem, wenn infolge der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit nicht einmal die Möglichkeit zu ihrer Erschöpfung gegeben ist.

Am bedeutendsten unter den Sektionen erschien die Volksmusik-Sektion. Ihre Vorträge boten vor allem einen Einblick in das reiche künstlerische Leben des spanischen Volkes, in das uralte heute noch lebendige musikalische Brauchtum und seine Zusammenhänge. Die Erläuterung der Vorträge durch praktische Beispiele verlebendigte die Darstellungen. Die Wichtigkeit der Volksliedforschung und ihre Bedeutung für die allgemeine Kenntnis des Volkstums trat aus allen Referaten klar hervor. Neben den im Mittelpunkt stehenden Darstellungen der spanischen und katalanischen Volksmusik, über die A. Josa, B. Gil, F. Pujol, P. Otaño, B. Samper u. a. berichteten, wurden auch andere Fragen der Volksmusik behandelt, unter denen die Referate von A. E. Cherbuliez (Zürich), K. Huber (München), der eine eingehende zusammenfassende Schau von Volksliedzusammenhängen gab, und P. Coirault (Paris) hervorzuheben sind. Es ist ein Zug unserer Zeit, daß man die Wichtigkeit der Volksmusikforschung erkannt hat und ein Verdienst des Leiters des Kongresses Prof. Anglès ihr einen so breiten Raum in den Verhandlungen und eine so sprechende Illustration in den praktischen Vorführungen gegeben zu haben.

Auf seine Anregung hin tagte auch zum erstenmal eine Sektion: Gregorianischer Choral, die den Plan zu einer internationalen Choralbi-

bliographie faßte, der es hoffentlich nicht so ergeht wie dem auf allen Kongressen mit großen Tönen gepriesenen, aber praktisch nie in Angriff genommenen Corpus scriptorum.

Im Mittelpunkt der Referate der Choralsektion standen Modusfragen, die von drei Rednern (Wellesz, Sunyol, Jellerer) von unterschiedlichem Ausgangspunkt, aber mit gleichem Ergebnis behandelt wurden. Dom Gajard (Solesmes) berichtete über die Arbeiten der Wiederherstellung des gregorianischen, P. Sunyol über die des ambrosianischen Gesangs, P. Jobner (Beuron) gab wertvolle Hinweise auf die Behandlung des Dialogs im liturgischen Gesang, Prof. Rosch (Wien) berichtete vom Franziskaner-Choral im 13. Jahrhundert. G. de Van suchte die Eigenart mittelalterlichen Choralvortrags nach Art des armenischen Gesangs darzutun, ein Gedanke, der historisch, wenn auch nicht in der Form, wie ihn die demonstrierende Schallplatte in die Praxis umsetzte, zu beachten ist; für unsere heutige abendländische Choralpraxis wird er freilich nicht in Frage kommen.

Am reichhaltigsten war die historische Sektion, deren Fülle von Vorträgen (glücklicherweise!) dadurch etwas beschränkt wurde, daß manche Referenten am Erscheinen verhindert waren. Unter den zahlreichen Referaten sind hervorzuheben: der wichtige Nachweis der Beziehung der am päpstlichen Hof zu Avignon gepflegten Musik und der katalanischen Musik des 14. Jahrhunderts durch Prof. Anglès, die bedeutsame neue Schau, die Prof. Engel (Königsberg) auf soziologischer Grundlage dem Madrigal gab, die grundlegenden Darlegungen Prof. Besselers (Heidelberg) über die Anfänge der musikalischen Neuzeit, der Nachweis Prof. Massons (Paris), daß die Canciones francesas para todos los instrumentos ein spanischer Druck von Tänzen Philidors d. Ä. 1700 bis 1702 sind. Dr. Georgiades (Athen) sprach über neue Quellen zur Theorie der frühen englischen Mehrstimmigkeit, Prof. Handschin (Basel) über die „Qualität" in der Tonpsychologie, Dr. Gerstenberg (Köln) über Spanien in der deutschen Musikgeschichtsschreibung, Prof. Jeppesen nannte eine musikhistorische Korrespondenz des 16. Jahrhunderts, Dr. Pulikowski (Warschau) und Dr. Keller (Stuttgart) berichteten über Aufgaben der Musikwissenschaft.

Die beiden öffentlichen Vorträge hatten Dom Gajard und Prof. Sachs, der eine Vorführung von Schallplatten der Anthologie sonore bot, übernommen. Dom Gajard entwickelte in großen Zügen Fragen der Choralauffassung und -aufführung. Wenn er dabei sein Bedauern aussprach, daß in der Praxis der Choral, selbst in Solesmes, meist begleitet wird, so wird ihm darin jeder zustimmen, der nicht eine romantisierende Tradition höher stellt, als einen stilistisch einwandfreien und damit künstlerisch bedeutsamen Vortrag der mittelalterlichen liturgischen Melodien.

Wie schon in Lüttich war auch diesmal der Musikwissenschaftliche Kongreß mit dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik zusammengelegt. Was aber die zahlreichen Konzerte dieser Gesellschaft boten, das war im allgemeinen wenig erfreulich. Mit wenigen Ausnahmen, unter denen Roussel, Bartók, Wellesz, de Falla hervorzuheben sind, mußte man Werke ausgesprochener Erfindungsarmut, gestaltet in den ausgefahrenen Geleisen einer entwurzelten, in sich zerfallenden Klang- und Satztechnik über sich ergehen lassen. Es war schade, daß die außerordentlichen Fähigkeiten der Solisten und der Orchester von Barcelona und Madrid, — besonders hervorzuheben die Banda municipal —, sich an so wenig wertvollen Versuchen, die gegebenenfalls vor einigen Jahren für gewisse Kreise noch einigen Reiz gehabt hätten, verschwenden mußten. Das Präsidium der Gesellschaft hätte wohl besser nicht durch Masse die fehlende künstlerische Potenz ersetzen lassen sollen. Es ist eine Frage, ob diese Art der Verbindung des Musikwissenschaftlichen Kongresses mit dem Musikfest, wie es durch die Personalunion des Präsidenten der beiden Gesellschaften veranlaßt war, glücklich ist, so sehr man das Zusammenführen der schaffenden Musiker mit den Musikwissenschaftlern begrüßen muß.

Von der Generalversammlung der IGW ist zu berichten, daß Prof. Dent (Cambridge) als Präsident wiedergewählt, daß Prof. Kroyer als Vertreter der deutschen Musikwissenschaft in den Vorstand und zum Vizepräsidenten gewählt wurde und daß der nächste Kongreß 1939 in Kopenhagen oder Basel tagen soll.

Die gastliche Aufnahme in Spanien, insbesondere die treffliche Vorbereitung und Durchfüh-

rung des Kongresses durch seinen Leiter Prof. H. Anglès und seine Mitarbeiter ließ alle Kongreßteilnehmer in aufrichtiger Dankbarkeit von Barcelona scheiden.

LOBEDA-SINGEN

Von Walter Müllenberg

Die Lobedabewegung, die ihren Namen nach der Jugendsingburg „Lobeda" in Thüringen führt, hat — über die Jugendsingebewegung hinaus — die musikalische Erneuerungsarbeit in die Wirklichkeit des Alltags, des Festes und der Feier des Volkes getragen. Sie verband dadurch mit ihrer Arbeit von Anfang an den ständischen und politischen Gedanken und nahm sich daher auch stets der zeitgenössischen Chorkomposition besonders an. Ihre dringendste Aufgabe sieht sie zunächst in der Durchführung von „Liederstunden des Volkes", um auf diese Weise Lied und Volk wieder in eine sinnvolle Beziehung zueinander zu bringen. Sie will zu einem Selbstmusizieren anregen, das mit dem Leben der Familie und dem der Berufs- und völkischen Gemeinschaft aufs ursprünglichste verbunden ist und versucht deshalb in erster Linie das Volk wieder zum selbstverständlichen Träger des Volksliedes werden zu lassen. Sie sieht darin einen der wichtigsten Ansatzpunkte zur Erneuerung unserer Musikkultur.

Im Jahre 1935 veranstaltete der Bund der Lobedachöre und Musikgilden kein Reichstreffen. Dafür hielten die Sänger der einzelnen Landschaften gauweise ihre Singtreffen ab. Als Beispiel eines solchen landschaftlichen Singtreffens wird hier über das „Maisingen" des Gaues Südwest (Baden, Schwaben) berichtet, das am 18. und 19. Mai 1935 in der Schwarzwaldstadt Neustadt stattfand. Die musikalische Leitung hatte Gauchormeister Dr. Wilhelm Ehmann, Freiburg i. Brsg. Die organisatorische Vorbereitung besorgte Gauführer Emil Dietrich-Konstanz.

Eine vaterländische Weihestunde eröffnete am Samstag abend das Maisingen. Nach dem einleitenden Chor „Alles schweige" (Satz Walter Rein, gesungen von allen Männerchören) und dem Feuerspruch von G. Stammler vernahm man die Weiherede des Bürgermeisters von Neustadt, der von der verbindenden Kraft des deutschen Volksliedes im neuen Staat und vom Wesen und Wert der Arbeit Lobedas sprach, die auf kulturpolitischem Gebiet mitgeholfen habe, den nationalsozialistischen Durchbruch zu erkämpfen. Nach dem Chor „Freiheit, die ich meine" (Walter Rein) wurde der Kanon „Der Teufel soll versinken" (H. Erdlen) mit allen Anwesenden in rasch aufgebauter Vierstimmigkeit gesungen, der alle Umstehenden zu einer singenden Gemeinschaft im symbolischen Kanon zusammenschloß. Flaggenparade (Stadtmusik) und das Absingen der beiden Nationalhymnen bildeten einen machtvollen Ausklang eines festlichen, auf neue Weise gestalteten Bekenntnisaktes, bei dem durch die gemeinsame Begehung, durch die sofortige Einbeziehung der Einwohnerschaft gleich eine lebendige Fühlung zwischen allen Anwesenden gefunden wurde.

In einem großen Saale traf man sich anschließend zu einer „geselligen Musik". Es war dies kein Preis- und Wettsingen, wie dies jahrzehntelang bei Gesangvereinstreffen üblich war, sondern man saß hier in geselligem Kreise beisammen und baute in dieses Beisammensein Musik und Wort sinnvoll ein. Liedsätze von Lendvai („Guten Abend Euch Allen"), Hans Lang, („Wenn alle Brünnlein fließen" und „Heureigen"), Walter Rein („Im Märzen der Bauer"), Otto Siegl („Ein Schifflein sah ich fahren") wurden von den einzelnen Chören und zum Teil von allen gesungen. Die Freiburger Lobedamusikgilde veranschaulichte mit einer Händel-Suite, einem Händel-Marsch und in ihrer Zusammenarbeit mit dem Chor Arbeitsweise und Gesinnung eines heutigen Laienmusizierens. Ables „Lob der Musik" (ausgeführt von Lobedachor und Musikgilde Freiburg) wurde im Kehrreim von allen Anwesenden mitgesungen. Alle teilnehmenden Gruppen stellten sich hier vor, an Stelle des sonst gewohnten „Konzertes" trat ein ungezwungen sich fügendes Musizieren, das dem ganzen Abend eine wahrhafte „Geselligkeit" von schlichter und heiterer Unbeschwertheit verleihen konnte. Im Rahmen dieser „geselligen Musik" fanden auch die offiziellen Begrüßungen ihre Stelle, in denen die kulturpolitische Bedeutung der Lobeda-Bewegung gewürdigt wurde.

Noch lange blieb an diesem Abend die Festgemeinde in überschäumender Fröhlichkeit bei Tanz

und Gesang beisammen und gab damit einen Beitrag zu froher Feiergestaltung aus dem Geist der Gemeinschaft.
Singen und Spielen wurden auch am Sonntag als ein Stück Leben in den gemeinsam vollzogenen Lebensgang der beiden Musiktage eingeordnet. Am frühen Morgen weckten Bläser und Sänger verschiedener Chöre die schlummernde Stadt mit einem „Morgenruf". Der Konstanzer Chor sang im katholischen Gottesdienst u. a. einen Motettensatz von Josquin des Prez; im evangelischen Gottesdienst sang der Freiburger Chor den Distler-Satz über „Lobe den Herrn" und gemeinsam mit der Freiburger Musikgilde die Choräle „Zwingt die Saiten in Cythara" (Bach) und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (Haßler). So wirkten Lobeda-Sänger und Spieler in unmittelbarer Wechselbeziehung zum Gemeindegesang an der Gestaltung der Liturgie mit.
In der anschließenden „Liederstunde des Volkes" wurden von den Chören, der Freiburger Musikgilde und Neustadts singefreudiger Bevölkerung gemeinsam und wechselweise Frühlingslieder und Kanons gesungen und gespielt. Es herrschte ein ungewöhnlicher Musizierwille und eine eben solche Musizierbereitschaft. Frohe Gestimmtheit verhalf zu gutem sängerischem Gelingen. Schneetreiben und Sonnenschein wechselten während des ganzen Neustädter Aufenthaltes regelmäßig miteinander ab. So konnten in dieser gemeinsamen Singestunde die eingefügten mehrstimmigen Chöre „Nun treiben wir den Winter aus" (A. Knab) und „Grüß Gott du schöner Maien" (H. Lang) mit gutem Gewissen nebeneinander bestehen. Gauchormeister Ehmann gelang es, diese „Liederstunde des Volkes" zum Höhepunkt des Maisingens werden zu lassen. Dem Singen lag das kostenlos verteilte Lobedasingeblatt 3 („Nun will der Lenz uns grüßen") zugrunde, aus dem zunächst mit dem bekannten hier von fröhlichen Geigen- und Flötenstimmen umspielten Lied „Alle Vögel sind schon da" begonnen wurde. Mit dem Kanon „Es tönen die Lieder, der Frühling kehrt wieder", wurde zur Mehrstimmigkeit gefunden, die auch bei den folgenden Liedern „Nun will der Lenz uns grüßen", „Der Winter ist vergangen" und dem Kanon „Lachend kommt der Frühling über Feld" beibehalten wurde.
Nach einer liederreichen gemeinsamen Nachmittagswanderung auf die herrlichen Höhen des Schwarzwaldes sah der „Ausklang" zum letzten Male die Chöre von Neustadt, Konstanz, Freiburg, Heilbronn, Lahr, Ulm und Karlsruhe beisammen. Bei diesem kleineren „geselligen Beisammensein" wurden gegenseitig Abschiedslieder ausgetauscht.
Die Forderung nach einer klaren, schlichten und starken Volksmusik, in der das selbstmusizierende Volk den breiten Boden zu einer daraus aufwachsenden neuen Musikkultur bildet, fand in diesen Tagen stärksten Ausdruck und schönste Erfüllung.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED

Eine Ausstellung aus 5 Jahrhunderten deutscher Volkskunst

Von Alfred Berner

Am 22. April wurde in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin die Ausstellung „Das deutsche Volkslied" von dem Vertreter des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung eröffnet. Fanfaren der Hitler-Jugend und Volkslieder, gesungen von dem Erkschen Männergesangverein gaben der Feier den festlichen Rahmen.
Die Ausstellung, welche von dem Direktor der Musikabteilung, Professor Dr. Georg Schünemann, aus den Beständen der Staatsbibliothek und anderer öffentlicher oder privater Stellen veranstaltet ist, gibt einmal einen geschichtlichen Überblick über die uns in Schrift oder Druck erhaltenen Quellen, denen wir die Kenntnis alter deutscher Volkslieder verdanken. Sie beginnt darum mit den überhaupt ältesten Werken, in denen außer dem Text auch die Melodien aufgeschrieben sind, dem Lochheimer und dem Glogauer Liederbuch aus dem 15. Jahrhundert. Von der großen Verbreitung des Volksliedes im 16. Jahrhundert zeugen dann die zahlreichen Sammlungen dieser Zeit, welche teils in Stimmbüchern (Schöffer, Forster, Othmayr), teils in Orgel- (Kleber, Nörmiger) oder Lautentabulatur (Schlick, Heckel) erschienen sind. Alle in Handschrift oder Druck ausgelegten Werke einzeln zu nennen, würde hier zu weit führen.
Im 17. Jahrhundert sind die Sammlungen mit alten Volksweisen verschwunden. An ihre Stelle

treten neue Schöpfungen, die schnell volkstümlich werden, wie der „Lustgarten neuer teutscher Gesänge“ von Hans Leo Haßler. Sein Lied „Mein Gmüt ist mir verwirret“, welches mit Paul Gerhardts Text „O Haupt voll Blut und Wunden“ in den evangelischen Kirchengesang eingegangen ist, zeigt, wie geistliche Musik auf die Quelle volkstümlicher Melodik zurückgegriffen hat. Neben Haßler sind Werke von Heinrich Albert, Valentin Haußmann, Siegfried Harnisch, Gabriel Voigtländer und anderen, die sich Volkstümlichkeit erworben haben, mit bekannten Liedern ausgestellt.

An die Weisen ältesten Ursprungs und die volkstümlich gewordenen Lieder des 17. Jahrhunderts reihen sich die im bewußt einfachen und schlichten Ton gehaltenen Lieder des 18. Jahrhunderts. Sie wollen der Erheiterung dienen, wie Valentin Rathgebers „Tafel-Confekt“, oder als Tisch- und Trinklieder zur Geselligkeit beitragen. Wie weit der Volkston getroffen ist, zeigt das Lied von Johann Abraham Peter Schulz „Der Mond ist aufgegangen“, sowie die Lieder von Zelter und Reichardts Kinderlieder. Weber mit den Vertonungen aus Körners Leyer und Schwert und Methfessel setzen diese Reihe fort. Als zum Volkslied im weiteren Sinne gehörig sind auch Werke wie Mozarts Zauberflöte mit dem bekannten Lied „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich“ und vor allem Webers Freischütz einbezogen, von dem wir den Chor „Wir winden dir den Jungfernkranz“ in der Handschrift des Komponisten mit der Überschrift „Volkslied“ sehen.

Neben dem Bestreben, einen volkstümlichen Ton zu finden, haben große Meister auch oft auf bekannte Volkslieder selbst zurückgegriffen. Aus dem 17. Jahrhundert zeigt Scheidts „Tabulatura nova“ einige Volkslieder als Themen seiner Orgelvariationen. Vor allem aber sind Bachs Bauernkantate und Kaffee-Kantate, die im Autograph ausliegen, Beispiele für seine Beziehungen zum Volksliede.

Der Schatz alter Lieder wäre längst vergessen, wenn sich nicht Männer gefunden hätten, die das Interesse an ihnen neu belebten und durch eigenes Sammeln vieles bewahrten. Zuerst ist es Herder gewesen, von dessen Arbeit wir Beispiele sehen. Ist seine Sammelweise ebenso wie diejenige von Arnim und Brentano noch vorwiegend philologisch orientiert, so beginnt später mit Kretschmer, Zuccalmaglio und besonders mit Ludwig Erk die große Zeit der Melodiesammlung. Von dem Werk des letzteren, dem die deutsche Volksliedforschung nicht genug danken kann, sehen wir 1 der über 40 Sammelbände, in denen er mit seiner feinen und emsigen Handschrift etwa 10000 Lieder aufgeschrieben hat. Dazu kommt die ungeheure Zahl von Notizen und Melodievarianten, welche sich in den Werken seiner Handbibliothek befinden, aus der unter anderem die Schlesischen Volkslieder von Hoffmann von Fallersleben gezeigt werden. Der Überblick über dessen Wirken als Sammler und Dichter hat zum Mittelpunkt das Deutschlandlied in der ersten Niederschrift auf Helgoland am 26. August 1841.

Eine besondere Reihe ist dem historischen deutschen Volkslied vorbehalten. Angefangen mit dem fliegenden Blatt des 16. Jahrhunderts, über das handschriftliche Liederbuch eines Feldwebels aus dem Siebenjährigen Kriege und die „Wacht am Rhein“ bis zum „Argonnerwald“ finden wir markante Beispiele für die Ausstrahlung geschichtlicher Ereignisse im Liede.

Jedoch nicht nur innerhalb der Reichsgrenzen, sondern überall da, wo Deutsche teils vor mehreren hundert Jahren ihre Siedlungen errichtet haben, klingt das deutsche Volkslied. Hiervon sprechen viele Liedsammlungen, die Bauern in Rußland, Böhmen, Südslawien und dem Banat aufgeschrieben haben, ergreifende Zeugnisse von der Liebe, mit der diese Menschen an ihrem Volksgut hängen. Oft hat sich die Vortragsweise der Lieder dem fremden Musikeinfluß angepaßt. Hierüber gibt ein musikalischer Volkslied-Atlas Aufschlüsse, der als erster Versuch einer musikalischen Länderkunde die Umbildungen zweier Lieder innerhalb der deutschen Landschaften und einiger auslanddeutscher Siedlungen verfolgt. Die Weisen sind in ihrer jeweiligen Form auf einer großen Landkarte in die einzelnen Gebiete eingefügt und lassen sich so bequem miteinander vergleichen. Da entdeckt man, daß eine Melodie von Deutschen in Wesprim gesungen zwar in ihrer Substanz erhalten aber stark ungarisiert ist, während sich bei Siedlern aus der Gegend von Samara eine Abänderung findet, die uns auch in Hessen begegnet. Welche allgemeinerer Natur, wie rhythmische Ausglei-

chungen, melodische Dehnungen usw. lassen sich ebenfalls ablesen. Eine beigefügte Erläuterung hilft bei dieser Liedvergleichung.

Einen lebendigen Eindruck vom Musizieren des Volkes vermitteln die ausgestellten Bilder und Instrumente. Hackbrett, Rommelpott, Alphorn, Drehleier, Osterratsche, Schalmei, Dudelsack, Teufelsgeige und andere Instrumente sind nicht nur zu sehen, sondern teilweise auch zu hören. Ebenso dienen Schallplatten dazu, neben dem Auge auch das Ohr zu seinem Recht kommen zu lassen.

Dem Liedschaffen des Dritten Reiches will die Ausstellung auf breiter Basis gerecht werden. Wir finden darum in dieser Abteilung eine Übersicht über die Liederbücher und Musikblätter, welche Hitler-Jugend, Jungvolk und Bund Deutscher Mädel zu ihrem Singen und Musizieren benutzen. Dazu kommen einige bekannte Lieder und Kompositionen im Autograph. Die „Märkische Heide" von Gustav Büchsenschütz sehen wir in der Skizzierung, wie sie der Komponist während einer Bahnfahrt niedergeschrieben hat, von Arno Pardun finden wir die Niederschrift seines Liedes „Volk ans Gewehr", ferner Werke von Hans Baumann, Herbert Napiersky, Gerhard Maaß, Reinhold Stapelberg, Hermann Blume, Heinrich Spitta, Hansheinrich Dransmann und Hugo Rasch.

Fügen wir noch hinzu, daß auch die Moritaten durch ein prächtiges Exemplar dieser Art Volksunterhaltung vertreten sind, so ist in den Hauptpunkten die umfassende Breite dargelegt, welche die Ausstellung anstrebt. Verbunden mit historischer Vertiefung will sie ein lebensvolles Bild geben von dem reichen und nie versiegenden Quell des deutschen Volksliedes, seinen engen Beziehungen zur deutschen Kunst und seiner tiefen Verwurzelung im deutschen Menschen.

Aus dem Schrifttum

HEINRICH SCHÜTZ IM SCHRIFTTUM DER NEUEREN ZEIT

Von Herbert Birtner (Fortsetzung)

Im „seltsamen" Verhältnis zum protestantischen Kirchenlied, dem Schütz in seinem Werke kaum oder nur geringen Raum gibt, sah man bisher den besonderen Hinweis auf das subjektive und individuelle Wesen seines Schöpfertums, wie auf seine Ablösung von der Geisteswelt des damaligen Protestantismus. Vom Standpunkt der Geschichte des protestantischen Kirchenliedes aus kennzeichnet Blume Schütz „als Tiefpunkt des Interesses am Liede" (Evangelische Kirchenmusik. S. 118). Moser (Schütz und das evangelische Kirchen-Lied, Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin, 1929/30, III) sieht darin ein Problem, „das an Grundfragen des künftigen Schütz-Bildes rührt" und versucht das Verhältnis Schützens zum Choral neu zu beleuchten. Die Schlußfolgerung, daß „wir künftig Schütz zu denjenigen protestantischen Tonsetzern rechnen dürfen, die im Melodienschatz der evangelischen Kirche eine der stärksten Wurzeln ihrer Kraft erblickt und erlebt haben" (S. 28), geht jedoch entschieden zu weit. Moser weist 48 Choralbearbeitungen nach — davon entfällt der größere Teil auf den Beckerschen Psalter und andere schlichte Choralsätze; das ist im Vergleich zum Gesamtwerk nur ein kleiner Bruchteil und fällt für eine Revision des Schütz-Bildes nach dieser Seite hin kaum ins Gewicht. Das Maß für die richtige Beurteilung der Stellung Schützens zum Choral hat man im Vergleich mit seinen großen Zeitgenossen Praetorius, Scheidt und Schein zu suchen. Die Mosersche Auffassung ist deshalb auch nicht unwidersprochen geblieben. Eine klärende Deutung dieser Frage gab jüngst Walter Blankenburg (Heinrich Schütz und der protestantische Choral, M. u. K. VII, 1935, Heft 5, S. 219). Er sucht das Verhältnis Schützens zum Choral aus dem Wesen und der inneren Zielsetzung des Schützschen Werkes heraus zu verstehen. „Der protestantische Choral ist seinem Ursprung und Wesen nach Gemeindelied" und „Träger der Antwort der Gemeinde auf das an sie ergangene Gotteswort". Schütz aber betreibt musikalische Wortverkündigung, musikalische Predigt. „Er steht in seinem Dienste nicht auf Seiten der Gemeinde, sondern auf Seiten des Predigers" (S. 221). Damit weist Blankenburg die beiden entscheidenden Möglichkeiten protestantischer Kirchenmusik überhaupt auf. Schütz selbst „mag wohl ein Gefühl dafür gehabt haben, daß der Choral etwas anderes will, als er mit seiner Musik beabsichtigt hat" (S. 222). Wie Schütz, wenn er den Choral ver-

wendet, den „Choraltext siegen läßt über die Choralmelodie“, das weiß Wilhelm Ramlah (M. u. K. II, 1930, Heft 6, S. 254) anschaulich darzulegen.

In diesen Jahren war die Schütz-Forschung ein gutes Stück vorangekommen. Als unmittelbare Vorbereitung für sein Schütz-Bild in der „Evangelischen Kirchenmusik“ veröffentlichte Blume einen Aufsatz über „Heinrich Schütz und die geistigen Strömungen seiner Zeit“ (M. u. K. II, 1930, Heft 6, S. 245). Zum ersten Male ist hier im Anschluß an Willi Flemming (Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte VI, 1928, 403 ff.) die Zeichnung der geistesgeschichtlichen Voraussetzungen versucht, aus denen heraus Schütz in Persönlichkeit und Werk zu verstehen ist. Vom Schematismus solcher Zeit- und Menschen-Analysen und ihren typisierenden Begriffen wie „Mittelalterlicher Mensch“, „Renaissance-Mensch“, „Barock-Mensch“ vermag Blume sich jedoch nicht ganz freizuhalten. — Einen wichtigen geschichtlichen Grundstein für das Schütz-Bild legt Blume aber dann in der Veröffentlichung „Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen“, (Kassel 1931), die einen ersten entscheidenden Einblick in die vor-venezianische künstlerische Umwelt, aus der Schütz herauswuchs, vermittelt. Das Vorwort entwirft in knappen Zügen ein treffliches Bild vom Leben und Wesen der Musik am landgräflichen Hofe. —

In einer Geschichte der evangelischen Kirchenmusik muß Heinrich Schütz naturgemäß ein zentraler Platz zukommen. Dabei bedeutet die rein kirchenmusikalische Sicht auf Schütz keine Begrenzung oder Einengung, wie sonst fast durchgängig bei allen andern Musikern. Schütz selbst sah wohl kaum sein besonderes Ziel und seine geschichtliche Sendung in der „Einrichtung einer regulierten Kirchen-Musik“, wie Bach es später sehr bewußt tat. Als letzlich bestimmend für den von Kirche und Konfession unabhängigen deutschen Kern und das deutsche Wesen Schützens aber muß man erkennen, daß er seine großen künstlerischen Entscheidungen auf geistlichem Gebiete fällte. Und eben daraus profitiert eine Geschichte der protestantischen Musik. In ihr hebt sich die besondere Mittel- und Mittlerstellung, die Schütz im Schicksal und Wandel der allgemeinen abendländischen, wie in der deutschen Musikgeschichte einnimmt, schon äußerlich sehr sichtbar und betont hervor. Denn er steht rein zeitlich gesehen ganz genau in der Mitte jenes geschichtlichen Raumes, in dem protestantische Kirchenmusik als wesentlicher Kulturausdruck sich überhaupt je entfaltet hat — zwischen Luther und Bach. Und so bildet Schütz, „der Geistesaristokrat von einsamer Größe“ auch die Mitte von Blumes Gesamtdarstellung[1] und im besonderen das Zentrum des Abschnittes „Die Epoche der Orthodoxie und Mystik“. Bereits mit dieser Kapitelüberschrift ist Schütz wesentlich und neu gekennzeichnet. „Fest im Boden heimischer und protestantischer Musikanschauung wurzelnd, streng lutherisch gerichtet, erlebt er dennoch alle Gluten mystischer Ekstase“ und durchdringt „die traditionalistisch-orthodoxe Strömung seiner Zeit mit der personalistisch-mystischen“ und bringt sie in seinem Schaffen zum Ausgleich. Zu dem Schütz-Bild Blumes gehören sehr entscheidend schon die Auslassungen über die religiösen Hintergründe seiner Zeit (S. 99 bis 108). Hauptsächlich aber ist der geschichtliche Zusammenhang der Blumeschen Darstellung, wie die Hervorhebung der geistesgeschichtlichen Hintergründe wie kaum anderes geeignet, die Gestalt Schützens in ihrer vollen Größe vor uns erstehen zu lassen. Und diese Größe beruht vor allem darin, daß Schütz die so mannigfaltig sich entgegenstehenden Kräfte seiner Zeit in eine „Gleichgewichtslage“ bringt und damit das Antlitz seiner Zeit formt als einer der ganz wenigen wirklich großen Geschichts-Gestalter.

Die Darstellung des Werdens seines Werkes erhält ihren ersten neuen Akzent durch eine knappe Schilderung der vor-schützischen deutschen Umwelt, aus der nach Lasso besonders Leonhard Lechner als bedeutsame Vorahnung Schütz'scher Gestaltungskraft hervorragt. Die bewegte und in großen Spannungen verlaufende Entwicklung in Schütz wird dann in bezwingender Plastik geschildert, bedauerlicherweise und unter äußerem Zwange allzu kurz. Nur Einiges sei hervorgehoben. Die Höhe der

[1] Vgl. Besprechung von R. Gerber in [illegible] XVII, [illegible] S. [illegible] ff.

Cantiones sacrae 1625 und der Beckerschen Psalmen beweisen die „unübersteigliche Höhe der zwischen Kunst- und Gemeindemusik aufgerichteten Schranken" — das „freie Schaffen" verträgt keinen Vergleich mit Kantional- oder Gelegenheits-Musik. Das ist das Ende der ersten Phase. — Die Expressivität im monodisch-konzertanten Stil erlebt im 1. Teil der Symphoniae Sacrae und im 1. Teil der Geistlichen Konzerte ihren Höhepunkt. Dann folgt Rückwendung und Abklärung. In den späteren Teilen der „Symphoniae" vollzieht sich der Übergang von der „emphatischen Deklamation zu pathetischem Gesang". Die Wandlung, die Schütz in der Motette vollzog und die meist als „Rückkehr" gedeutet wurde, sieht Blume als einen Zug des Gesamtwerkes, der sich in den Konzerten äußert als ein „Anreichern" und eine „Beruhigung", zugleich in einem „Musikalischerwerden der Formen". Daraus erwächst ihm die voll ausgeglichene Klassizität der letzten Phase (Deutsches Magnificat). — Etwas isoliert stehen daneben die Passionen, die Blume als „oratorisches Schaffen" für sich betrachtet, so daß ihr das Gesamtwerk krönender Sinn nicht recht zum Ausdruck kommt. Treffend aber kennzeichnet er sie als die „dramatischsten und liturgischsten Passionsmusiken ... und dennoch nicht Gemeindemusik, sondern fast unnahbare grandios einsame Kunst eines über Gesellschaft und Kirche hinausgewachsenen Einzelnen".

Im gleichen Jahre 1931 erschien endlich die schon lang angekündigte Sammlung der Briefe und Schriften von Schütz durch E. H. Müller. Darin ist das bisher in verschiedenen Schriften und Aufsätzen und in der Gesamtausgabe verstreute Material, durch einige Neufunde erweitert, zusammengefaßt. Wünschenswert wäre es gewesen, wenn auch der Schütz betreffende Briefwechsel zwischen Landgraf Moritz zu Hessen und dem sächsischen Kurfürsten berücksichtigt worden wäre. So fehlt auch in der Ausgabe der wichtige Brief von Heinrich Schütz an den Landgrafen (jetzt abgedruckt von Werner Dane, Briefwechsel zwischen dem landgräflich hessischen und dem kurfürstlich-sächsischen Hof um Heinrich Schütz 1614 bis 1619, AfMW XVII, 1935/36, S. 343). Die Anordnung des Ganzen könnte man sich übersichtlicher denken (Trennung von Briefen und Vorworten, Voransetzung der Daten u. a.). Auch die Anmerkungen lassen manche Wünsche offen.

Weniger um der vier Seiten willen, die Heinrich Schütz gewidmet sind, sondern um der umfassenden Schau willen, in die Heinrich Schütz als einer der großen Deutschen miteinbezogen ist, gewinnt ein Werk für die Schütz-Forschung Bedeutung, das zeitlich zwar dem älteren Schütz-Schrifttum zuzuzählen ist, in Wahrheit aber die Auffassungskraft und innere Bereitschaft einer viel späteren Zeit voraussetzt. „Von deutscher Dichtung und Musik" hat W. Dilthey (veröffentlicht 1933) in den „Studien zur Geschichte des deutschen Geistes" geschrieben; der Abschnitt über Musik ist 1906/07 entstanden, da noch niemand daran dachte, die Musik in die Geschichte des deutschen Geistes als wesentlich miteinzubauen. Schütz steht bei Dilthey am Anfang der deutschen Herrschaft über die „Kunst der Innerlichkeit", die an den „Grenzen der Entwicklung der modernen deutschen Kunst und Literatur" hervortritt und er erkennt hellsichtig die große deutsche Sendung Schützens, wenn er sie in der Umgestaltung der deutschen Musik sieht und sagt: „Die furchtbarste Zeit des deutschen Lebens, der Große Krieg, weist kein zweites so folgerichtig bis ins höchste Lebensalter eine große Aufgabe der deutschen Kultur verwirklichendes, in solcher Harmonie mit unzähligen kunstverwandten Zeitgenossen wirksames, verhältnismäßig so wenig von den Schrecken des Krieges berührtes Leben auf als das seinige".

Das Schütz-Schrifttum selbst ging den Weg der Einzelforschung weiter. H. J. Moser's „Mehrstimmige Vertonung des Evangeliums" (1932)[2] soll „als gattungsgeschichtliches Prolegomenon zu einer umfänglichen Arbeit über das Schaffen von Heinrich Schütz" gelten und widmet Schütz ein eigenes Kapitel. Schon 1931 hatte Moser „Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung" (M. u. K. III, 1931, Heft 1, S. 2) umrissen und seinen Plan zu einer umfassenden Monographie, zu der jetzt „alles hindränge", verkündet. In der Evangelien-Studie gibt Moser, hauptsächlich in Form eines Kataloges eine gute Übersicht über die „Evangelienhistorie" bei Schütz, die er sich als in den liturgischen Vor-

[2] Vgl. Besprechung von Otto Ursprung, Acta musicologica VI, 1934, Heft II, S. 70.

gang selbst eingebaut möglich denkt. — Einen Beitrag „Zum Weihnachts-Oratorium von Heinrich Schütz" liefert M. Schneider (Kroyer-Festschrift 1933, S. 140). Rudolf Gerber gibt eine bemerkenswerte Deutung der „Musikalischen Exequien" (M. u. K. VI, 1934, Heft 6, S. 296) und Hans Hoffmann eine „Einführung in Chorwerke von Heinrich Schütz" (Die Musikpflege V, 1934, Heft 6 und 8).

Wie schon Schuh's „Formprobleme", so verdankt offenbar auch das Buch von Walter Kreidler (Heinrich Schütz und der Stile Concitato von Claudio Monteverdi, Kassel 1934) Kurthschen Anregungen sein Entstehen. Es ist die erste Spezialabhandlung über die Stellung Schützens zum neuen italienischen Stil seiner Zeit. Leider führt die Beschränkung auf die Frage nach dem Stile concitato über gewisse ganz eng gezogene Grenzen nicht hinaus. Das Ergebnis für die Schütz-Erkenntnis ist deshalb nicht so reich, wie man es eigentlich hätte erwarten können. Der Stile concitato Monteverdis ist an sich schon ein „Teilproblem", entstanden aus der Experimentierlust des auf Entdeckungs- und Eroberungsfahrten ausgehenden Italieners, der sich zum ersten Male des Primats des freien künstlerischen Schöpfertums bewußt wurde. Von hier aus ist Monteverdis „Combattimento di Tancredi e Clorinda", wie auf dem Gebiete des Stile recitativo die „asketisch-monodische Deklamation" etwa der „Lettera amorosa" (vgl. dazu die ausgezeichneten Ausführungen von Haas, Barockmusik), als überspitzter Sonderfall zu verstehen. Daraus ergibt sich von vornherein und ganz naturgemäß die reservierte Haltung des deutschen Schütz diesen Erscheinungen gegenüber. Wenn es Kreidler dennoch gelingt, gewisse Stil- und Ausdrucksmittel des Stile concitato bei Schütz aufzuweisen, so handelt es sich dabei doch nur ganz äußerlich und formal um eine Übernahme dieses Stils. Die Frage nach dem Stile concitato bei Schütz erhält ihren Sinn erst auf dem Grunde einer breiteren Vergleichsbasis. Durch die gleichsam programmatische und darstellende Bedeutung, die der Stile concitato für Monteverdi [illegible] voreingenommen, versperrt sich jedoch [illegible] die Möglichkeit zu sinnvoller Deutung [illegible] „Concitato"-Erscheinungen bei Schütz. So etwa sollen sich die „Verdammungssymbole" (S. 129) in den Violinen (Gesamtausg. Bd. X, S. 62 f) auf den „Zustand der Heimlichkeit" der Flucht auf die „Angst Josephs" beziehen. Inhaltlich zu deuten wäre hier viel eher die Führung der Gesangsstimme, während sich die Instrumenten-Bewegung als rein musikalisch und klanglich begründet ergibt. Schließlich ist der Hinweis auf Schützens „rührende Heimatliebe" doch keine hinreichende Begründung für seine kritische Stellung zum Stile concitato.

Das Schütz-Jahr 1935 brachte als Werk der Einzelforschung die von Blume angeregte, treffliche Arbeit von Anna Amalie Abert (Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae von Heinrich Schütz, 1935).[3] Sie weist der Schütz-Forschung durch ihre breite historische Fundamentierung einen Weg von maßgebender Bedeutung. Die Frage nach den „stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae" läßt hier eine reguläre Geschichte der Motette von Lasso bis Schütz entstehen. Dabei tritt Schütz wohl etwas in den Hintergrund und die Ausweitung des historischen Raumes läßt die Verfasserin zum Schluß „Textauswahl und -zusammenstellung" in den Cantiones als „das einzig grundsätzlich Neue" erkennen, das Schütz seiner Zeit bietet. Trotzdem tritt aus der Gesamtdarstellung, die ganz einmalige Höhepunkts-Stellung Schützens in der Motetten-Geschichte seit Lasso in hellstes Licht und Schütz wird sichtbar als der Genius, der bei aller inneren Geschlossenheit wie kaum ein anderer über sich hinausweist in die Geschichte, weil er sie gestaltet.

Mit der „Symbolgestaltung" in der „Auferstehungshistorie von Heinrich Schütz" befaßt sich Edmund Wachten (ZfMW XVII, 1935, S. 393 ff). Wer die Ausführungen Wachtens unbefangen liest, muß den Eindruck gewinnen, als sei bisher in der Schützforschung und Schütz-Deutung nichts geleistet und als sei es Wachten vorbehalten geblieben, in der „Auferstehungshistorie" Schützens einen „Teil deutschen Musikgeistes" zu entdecken und ans Licht zu heben. Der „deutsche Musikgeist" aber, um den es Wachten geht, verkörpert sich ihm in

[3] Vgl. Besprechungen von R. Gerber, [illegible] XVII, 1935, S. [illegible] und H. Birtner, [illegible] VII, [illegible]

Richard Strauß. Im weiteren Verlauf des Aufsatzes zeigt sich dann immer mehr, besonders aber das lückenhafte Bild der geschichtlichen Umstände und Zusammenhänge der Schütz-Zeit weist darauf hin, daß Wachten offenbar bis 1933 selbst an der geschichtlichen Größe des Namen „Schütz" gezweifelt hat. Jetzt aber entdeckt er in Schütz „den Musiker, der erstaunlicherweise bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts" Dinge vollbringt, wie sie im 19. Jahrhundert sich erst bei Wagner und Strauß finden. Wachten macht es sich entschieden leicht, wenn er ständig gegen Otto Kade (Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, 1893) polemisiert. Wir teilen heute Kades Urteil über Schützens Historie zweifellos nicht mehr. Das enthebt uns jedoch nicht der Pflicht, die tieferen Gründe zu erkennen, die Kades Auffassung bestimmten. So wenig das „Renaissance"-Ideal, welches Kade und Ambros im Auge hatten und aus dem heraus Kade sein Urteil über Schütz fällte (man lese die fraglichen Sätze Kades daraufhin einmal nach), unserem Denken entspricht, so ist doch die Kadesche Sicht auf die Geschichte und die sie bewegenden Kräfte zumindest tiefgründiger als die von Wachten. Der von Wachten in seiner Studie durchgeführte Vergleich zwischen Scandellus und Schütz leidet gerade unter dem Mangel einer solchen geschichtlichen Sicht sehr empfindlich. Offenbar fehlen ihm auch ganz primitive Kenntnisse der Musik des 16. Jahrhunderts. Sonst würde er bemerkt haben, daß Scandellus nicht etwa gegen „alle deutsche Auffassung", sondern mensural deklamiert, so wie es auch die Künstler von „deutscher Rasse" seiner Zeit taten. Kadesche Textunterlegungen nimmt Wachten zudem unbesehen hin. Den zeitlichen Abstand zwischen Scandellus und Schütz jedoch hinwegleugnen zu wollen und in einem geradezu programmatischen Sinne lediglich den Unterschied der Weltanschauungen hervorzuheben, geht schlechterdings nicht an. Denn warum hat Schütz wohl die Scandellus-Passion „beweglich gesetzet", also modernisiert? Eben weil sie ihm in ihrem Stil „alt" erschien! — Der verfehlte Ansatz der Studie von Wachten macht manche gute Einsicht illusorisch.

Im übrigen stand das Schütz-Jahr 1935 unter dem Zeichen einer beträchtlichen Anzahl allgemeiner Würdigungen Schützens. Voran genannt sei das kleine Büchlein von Otto Michaelis (Heinrich Schütz, eine Lichtgestalt des deutschen Volkes, 1935), der hauptsächlich die Vita des Meisters in wissenschaftlich gut begründeter und zugleich lebendiger Form schildert und die Persönlichkeit von Schütz, sein echtes und tiefes Menschentum, lebensnah darzustellen sucht. — Aus der Menge der kleinen und größeren Zeitschriften-Aufsätze seien hier nur solche genannt, die das Schütz-Bild um wesentliche Einzelzüge erweitern: F. Dietrich, Heinrich Schütz (Musik und Volk II, 1935, Heft 10); derselbe, Bach und Schütz (Zeitschrift für Hausmusik IV, 1935, Heft 3); Rudolf Gerber, Heinrich Schütz (Zeitschrift für Musik 102, 1935, Heft 10); W. Gurlitt, Heinrich Schütz (Dresdener Neueste Nachrichten Jg. 43 1935, Nr. 115 und jüngst im Jahrbuch Peters 1935); H. Birtner, Heinrich Schütz — der Vater der deutschen Musik (Lied und Volk V, 1935, Nr. 8); derselbe, Heinrich Schütz und Landgraf Moritz von Hessen (Hessenland, Jg. 46, Heft 7/8) und schließlich Fr. Blume, Heinrich Schütz (in „Die großen Deutschen. Neue deutsche Beographie". 1935). — Vorboten eines großen Buches über Schütz schickte Moser aus: in zwei Aufsätzen: Unbekannte Werke von Heinrich Schütz (ZfMW XVII, 1935, S. 332) und Neues über Heinrich Schütz (Acta Musicologica VII, Heft IV). Diesem Buch, dessen Herausgabe leider nicht mehr, wie angekündigt, in das Schütz-Jahr gefallen ist und dessen Würdigung Ende und Ziel der vorliegenden Besprechung sein sollte, sehen wir mit größten Erwartungen entgegen.[1]

Sinn und Bedeutung des Schütz-Schrifttums, soweit wir es bisher in seinem Werden und in seinem Problemwandel verfolgt haben, kann erst richtig gewürdigt werden, wenn man die in ihm wirkenden und es tragenden lebendigen Kräfte unserer Zeit erkennt. Die Auseinandersetzung mit Schütz ist in vieler Hinsicht zu einer geradezu aktuellen Frage unseres heutigen Lebens geworden und diese Frage hat bei Schütz stärker als bei anderen Meistern eine ganz eigene

[1] H. J. Moser „Heinrich Schütz, sein Leben und sein Werk" (XVI, 648 S., 38 Bildtafeln, 8 Faksimiles, 2 Stammtafeln, 400 Notenbeispiele, Notenbeilage, Kassel 1936) ist soeben erschienen.

Gruppe im Schrifttum hervorgerufen. So äußern sich zu dem Thema „Heinrich Schütz in unserer Zeit“ neben vielen anderen H. Spitta (Jahr des Kirchenmusikers 1929), Hans Hoffmann (Kreisdrusche I, 1932/33). Den gleichen Fragenkreis berührt H. Birtner, Grundsätzliche Bemerkungen zur Schützpflege in unserer Zeit (M. u. K. VII, 1935, Heft 5), und Zur Schütz-Bewegung (s. oben).

Besonderes Interesse an Schütz hat von jeher die liturgische Bewegung genommen. Ausführlichere Stellungnahme verbietet hier der Raum. Die Frage aber, ob die Wiedereroberung Schützens nur vom Boden der Kirche und Liturgie aus geschehen kann (so etwa Julius Smend, H. Sch. und die evangelische Gemeinde, Vorträge und Aufsätze zur Liturgik, 1926; H. Spitta, H. Sch. und der Gottesdienst, Gottesdienstliche Fragen der Gegenwart, Festschrift für Julius Smend, 1927; Fred Hameln, Bach, Händel und Schütz im Gottesdienst, Kirchenmusikalische Mitteilungen 17, Mai 1935; W. Blankenburg, Zu H. Sch.'s Passionen (M. u. K. VII, 1935, Heft 1) — oder ob Schütz nicht von sich aus schon über diesen Raum hinausgewiesen hat, ist gerade heute in ein neues Stadium getreten und drängt nach einer Antwort, von der viel abhängen wird. Als sachliche Versuche, Schütz in die Liturgie einzubauen oder seine Bindung an die Liturgie zu beweisen, seien nur genannt: Fr. Spitta, H. Schütz und seine Bedeutung für die Kirchenchöre, Göttingen 1914, Chr. Mahrenholz, H. Sch. und das erste Reformationsjubiläum 1617 (M. u. K. III, 1931, Heft 4), H. J. Moser, H. Sch. im Kirchenjahr (M. u. K. VI, 1934, Heft 1 u. 3). Eine bemerkenswerte praktische Durchführung dieser Gedanken stellt das Flensburger Schütz-Jahr dar, ausgearbeitet von Heinrich Kähler und Johannes Röder 1933/34 (der Plan wurde maschinenschriftlich als Gabe der Neuen Schütz-Gesellschaft verteilt).

Von der starken lebendigen Anteilnahme unserer Zeit an der Wiederbelebung des Schützschen Werkes zeugen schließlich die Schriften zur Aufführungspraxis: M. Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts (Archiv für Musikwissenschaft I, 1918/19, S. 205); Fr. Spitta, Die Passionen in neuer Ausführung (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 26, 1920, Heft 5/6); Fr. Blume, Zur Aufführungspraxis geistlicher Solo-Konzerte von H. Sch. (Musikantengilde III, 1925, Heft 6); ders., Zur Generalbaßpraxis der Schütz-Zeit (Musikantengilde V, 1927, Heft 4), Alfred Sittard, Praktische Erfahrungen bei Schütz-Aufführungen (Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin VI, 1930/31); Hans Hoffmann, Vortragsschwierigkeiten bei Musik von H. Sch. (M. u. K. VI, 1934, Heft 1); W. Blankenburg, H. Schützens kleine geistliche Konzerte und Symphoniae Sacrae für die Hausmusik (Zeitschrift für Hausmusik IV, 1935, Heft 4).

*

Mit dem Schütz-Jahr 1935 ist die Schütz-Bewegung in ein neues Stadium getreten, das sich auch im Schütz-Schrifttum bemerkbar machen wird. Was noch vor wenigen Jahren in dieser Weise kaum zu erwarten war, ist eingetreten. Nicht ein kleiner „Kreis von Gebildeten“, sondern die deutsche Nation in ihrer Gesamtheit hat in Schütz einen ihrer ganz Großen kennen gelernt — und sei es auch nur dem Namen nach. Trotzdem ist nur ein erster Anfang gemacht. Überblicken wir die Reihe der großen Schütz-Feiern des vergangenen Jahres, so zeigt sich, daß sie erfüllen sollten, was erst der Zukunft vorbehalten ist. Der Mangel an einer festen Tradition in der Schütz-Pflege machte sich allenthalben bemerkbar. Besonders das große Dresdener Reichs-Schütz-Fest legte Zeugnis davon ab, was hier noch zu tun ist.

Zur Hauptsache wird es sich um den ernsthaften Versuch handeln müssen, die gewaltige Spannung zwischen Berufs- und Laien-Musikertum, in welche die Schütz-Pflege heute hineingerissen ist, zu einem sinnvollen Ausgleich zu bringen. Die meisten Schütz-Feiern dieses Jahres haben es gezeigt, daß die gegebenen Mittel unseres Musiklebens nicht ohne weiteres den Weg zu Schütz eröffnen.

NEUE VOLKSLIEDERBÜCHER

1. **Deutsches Frauenliederbuch.** Mit einem Geleitwort von Gertrud Scholtz-Klink. Herausgegeben von Erika Steinbach. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1935 (Bärenreiter-Ausg. 1017).

2. **Dasselbe:** Klavier-Ausgabe zum deutschen Frauenliederbuch mit einfachen Sätzen von Fritz Dietrich (Bärenreiter-Ausgabe 807).
3. **Werkleute singen.** Lieder der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit einem Geleitwort des Reichsleiters der Deutschen Arbeitsfront Dr. Robert Ley, im Auftrag des Gaues Südhannover-Braunschweig herausgegeben von Heinz Ameln. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1936. (Bärenreiter-Ausgabe 999).
4. **Das Soldatenlied.** Neuaufl. (6.—8. Tsd.), herausgegeben von E. Hölter in Verbindung mit Rob. Ringel. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.
5. **Liederblätter der Hitlerjugend.** Nr. 31 bis 35. Herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung, Hauptreferat Musik. G. Kallmeyer-Verlag, Berlin-Wolfenbüttel.
6. **Volksbrauch im Liede.** Eine Sammlung herausgegeben vom Archiv Deutscher Volkslieder Berlin. Ludwig Voggenreiter Verlag Potsdam, 1936.
7. **Huber, Kurt und Kiem, Pauli,** Altbayerisches Liederbuch für Jung und Alt. B. Schott's Söhne, Mainz.

Reicher Liedersegen überall! Alle die genannten Ausgaben sind auf Kenntnis und Verständnis aufgebaut: hervorragend die Zusammenstellung von alten und neugeschaffenen Volksliedern in 1., 2. und 3., sinnvoll in 1. die Auswahl für Frauen und Mädchen, in 2. der Klaviersatz leicht und Trivialität vermeidend. 4. ist völlig umgearbeitet und enthält eine ganze Reihe neuer Soldatenlieder. 5., die Liederblätter werden fortgesetzt und bringen wieder gute alte und neue Lieder und Kanons. In 6. werden Lieder ausgewählt und mit wertvollen volkskundlichen Erläuterungen zu den Bräuchen, welchen die Liedern dienten verbunden. Die originelle Ausgabe bringt manche unbekanntere ältere Weise. 7. Mit dem auch mit Bildern hübsch ausgestatteten Büchlein liefern die beiden als Forscher bzw. Pfleger bayerischen Liedes Bestbekannten wieder einen prächtigen Beitrag, kaum ein Jahr nach ihrer Ausgabe „Oberbayerische Volkslieder, hrsg. mit Unterstützung der Deutschen Akademie und des Deutschen Volksliedarchivs" 1935. Die neue enthält durchwegs neue Lieder. Weit ab von dem, was nicht immer echt und schon verstädtelt als bayerisch produziert wird, greifen die Herausgeber tief hinein in den Schatz der Lieder bayerischer Landschaften, vom Böhmerwald bis zur kleinen Gottschee im Karst, Rest altbayerischer Siedlung am Mittelmeer, von der Oberpfalz bis zum Burgenland. Kinderlieder, Tages- und Jahreszeitenlieder, Historische Lieder, Scherzlieder, Jodler und Tanzweisen werden in prächtig sinnigen und kernigen Stücken gebracht, die wohl zum größten Teil nicht veröffentlicht sind. Überall erwecken die Lieder Interesse, den z. T. mehrstimmigen Jodlern ist eine Reihe instrumentaler Tanzweisen beigegeben, darunter 3- und 2-Takt mischende aus dem bayerischen Wald. Der Sammlung ist Verbreitung über Bayern hinaus in die Hand aller Volksliedfreunde zu wünschen. E.

VIERUNDZWANZIG ALTE DEUTSCHE LIEDER AUS DEM WUNDERHORN

Neue Ausgabe nach dem Original von 1810 mit einem Begleitwort von Dr. Johannes Koepp. Potsdam, Ludwig Voggenreiter Verlag, 1936. In vorliegender prächtiger Faksimile-Ausgabe legt Joh. Koepp eine der größten Seltenheiten der Volksliedliteratur in Neuausgabe vor. In dem Begleitwort gibt der Herausgeber Bericht von seinen glücklich getroffenen Feststellungen des anonymen Autors der Musik. Im Herausgeber des alten Druckes vermutete man lange, und zwar durch Böhme veranlaßt, den Heidelberger Professor jur. Thibaut. Auch Joh. Bolte schloß sich dieser Annahme an. Nun gelingt es Koepp, auf Grund einer Notiz im Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek den wahren Verfasser festzustellen: er ist der 1770 in Hamburg geborene, als Kaufmann ins Ausland ausgewanderte und 1836 in Puerto Santa-Maria verstorbene Johann Nikolaus Böhl von Faber. Die Frau des Verlegers Campe hatte 1858 eine anonyme Biographie Böhls erscheinen lassen. „Die Beschäftigung mit den Dichtern des Mittelalters hatte ihn veranlaßt, eine Auswahl von 24 Liedern zu treffen, denen er aus alten Musikalien oder dem reichen Schatz seiner Erinnerung ältere oder neuere Weisen angepaßt hatte." Die Quellen dieser Melodien hatte Böhl in seinem Liederbuch sorgfältig angegeben: Eyn feynes kleynes Almanach, 1777 (Nicolai), das Mildheimische Liederbuch, „Katholische Gesang-

buch", Wien 1774, Lieder zuem unschuldigen Zeitvertreib 1764. Koepp gibt zu den Liedern noch genauere Hinweise. Die 24 Lieder, die sich in zahlreichen späteren Volksliedsammlungen wiederfinden, sind erster musikalischer Niederschlag der literarischen Volksliedbewegung, bei denen der Herausgeber, ein Laie, mangels älterer Weisen, dazu greifen mußte, den Versen „schickliche Weisen anzuschmiegen", die nun zumeist von Reichardt stammen. Auch die Wahl der Melodien aus dem katholischen Gesangbuch beweist seinen guten Sinn für Volkstümlichkeit. — Die Neuausgabe verdient Dank. E.

HANS JOACHIM MOSER, TÖNENDE VOLKSALTERTÜMER

[illegible] Seiten. M. Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg 1935.

Das vorliegende Werk ist die erste Stoffsammlung und Darstellung unserer deutschen Volksmusik. Es hat alle Vorzüge und Nachteile eines Erstlings. Unter den Vorzügen ist der wichtigste, daß es der staunenswerten Materialkenntnis und der frisch zugreifenden Art des Verfassers gelungen ist, Ordnung in ein überreiches und nach Wert und Wesen sehr ungleichartiges Material zu bringen. Moser gliedert den Stoff in drei Abschnitte. In dem ersten „Durchs Volk" betitelten, wird der ganze Reichtum der Volksmusik nach Ständen gegliedert aufgeführt. Im zweiten „Durchs Jahr" wird das musikalische Brauchtum nach dem Jahreslauf und seinen festlichen Gelegenheiten beschrieben, im dritten („Durchs Leben") endlich die Gebrauchsmusik der einzelnen Lebensalter und Lebensfeste, vom Wiegenlied bis zum Totentanz, klar überschaubar dargestellt. — In allen drei Teilen liegt das Schwergewicht auf den Musikproben, die überaus treffend ausgewählt die ganze geschichtliche und urbildliche Buntheit unserer Volksmusik (vom hohen Mittelalter bis ins späte 19. Jahrhundert — vom urtümlichen Ruf bis zur bewußten die Grenze zur Kunstmusik fast überschreitenden Ausformung) zeigen. Drei Register (von Dr. Fr. Piersig) erleichtern den Gebrauch; gute Bilder tragen zur Verlebendigung bei.

Was fehlt, hat der Verfasser selbst deutlich gesagt. Das Buch will nur Darstellung und Stoffdarbietung sein, eine höchst notwendige „Schausammlung" unseres musikalischen Volksgutes. Deshalb ist der Verfasser in der Auswertung und Deutung vorsichtig, fast zu vorsichtig gewesen. Gerade beim Volkslied entbehrt man, daß er meist nur eine einmalige, in Taktgrenzen erstarrte Form gibt, und nicht ausführlich auf die Kräfte der Verwandlung und des volkstümlichen Singgebrauchs (Übersingen, Bordunieren u. s. f.) eingeht. Und für die instrumentale Volksmusik liefert die Knaffl-Hs. von 1813 (Qu. 3. dt. M. Heft 1), die Moser nicht anführt, den einzigartigen Vergleich der musikalischen Urform eines Tanzes mit der improvisierten bäuerlichen Gebrauchsform. Daß die Musik der Volksschauspiele nicht ausführlich behandelt werden konnte, bedauert der Verfasser selbst (Vorwort S. IV). Dadurch aber, daß er die Heeresmusik so kurz behandelt, hat er eine Lücke gelassen, die in unserer Gegenwart besonders schmerzlich empfunden wird. Auch werden für eine Neuausgabe die Quellenangaben überprüft und ergänzt, die sehr ungleiche Beteiligung der deutschen Landschaften durch weitere Forschung ausgeglichen werden müssen.

Zugleich sind damit die Punkte genannt, an denen unsere Arbeit nun ansetzen muß. In Mosers Buch ist ihr ein guter und tragfähiger Unterbau gegeben. Daß es durch die Fülle des Stoffes auch in das musikalische Leben unseres Volkes fruchtbar hineinwirken kann, ist kaum zu bezweifeln. Joseph Müller-Blattau

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED

Eine Ausstellung von 8 Jahrhunderten deutscher Volkskunst. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, 1935. Ein schön gedruckter Katalog von 61 S. zu der oben besprochenen Ausstellung. Enthält Faksimiles S. 16 und 17 aus dem Lochheimer Liederbuch, Brahms, Urschrift zu „Verstohlen geht der Mond auf", Wilhelm, „Die Wacht am Rhein". E.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Musikgeschichte.

Das „Archiv für Musikforschung", das an Stelle der früheren „Zeitschrift für Musikwissenschaft" als Vierteljahrsschrift von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft mit Un

terstützung des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung herausgegeben wird, eröffnet das erste Heft mit einem Aufsatze von Walther Vetter: „Die antike Musik in der Beleuchtung des Aristoteles". In mühevoller Kleinarbeit hat der Verfasser, der sich jetzt mehr und mehr zu einem Spezialkenner der antiken Musikerziehung und der musikalischen Ethoslehre der Griechen entwickelt, zum ersten Male die sämtlichen Musikstellen bei Aristoteles gesammelt und breitet die Fülle des Materials in z. T. neuartiger Beleuchtung vor dem Leser aus; leider behindert die unübersichtliche Anordnung des Stoffes das sorgfältige Studium. — Wenig Neues weiß Rudolf Sonner über „Die Musik der alten Germanen" („Die Musik", Jg. 28/1 S. 19 ff.) zu berichten. Nach einer Aufzählung der altgermanischen Musikinstrumente bemüht sich S. um den Nachweis, daß die Tonkunst der Germanen schon in ältesten Zeiten von vorgeschrittener Reife war, obwohl jegliche Musik im Dienste von Kult und Magie stand; diese Tatsache spiegelt sich in den Sagen und wird auch durch den Eindruck ausländischer Schriftsteller bekundet.

Rassenkunde.

Richard Eichenauer, der Verfasser des Buches „Musik und Rasse", untersucht in „Musik und Volk" (Jg. 3/1 S. 13 ff.) die nordischen Wesenszüge der Bachschen Kunst. Die echt deutsche Art Bachs ist weniger aus seinem Bildnis, das vorwiegend nordische Züge mit fälischem und dinarischem Einschlag aufweist, als aus der Rassenseele zu erkennen, die sich in seinen Schöpfungen offenbart. Wenn die christlichen Stoffe seiner Vokalkompositionen Zweifel daran aufkommen lassen sollten, so kann man sich an die Instrumentalwerke, die eigentliche Wurzel seines Schaffens halten. In ihnen waltet inniges Durchdrungensein von Verstandes- und Gefühlskräften, das Kennzeichen nordischer Wesensart. Hinter äußerer Kühle verbirgt sich machtvolles gebändigtes Gefühlsleben, dessen vollkommenster Ausdruck die Bachsche Polyphonie ist. Die Sinnbildhaftigkeit nordischer Kunst läßt keinen Naturalismus zu. Sie läßt die gesetzmäßige, sinnvolle Ordnung der Welt erkennen; darauf beruht das Religiöse im Schaffen Joh. Seb. Bachs. Seine Kunst ist in ihren letzten Tiefen nur Menschen nordischen Geistes zugänglich.

Den Fragen der musikalischen Rassenkunde ist das März-Heft der Zeitschrift „Die Musik" (Jg. 28/6) gewidmet. Der Gegensatz zwischen nordischer und orientalisch-jüdischer Musik wird von Rudolf Sonner in seinem Aufsatz „Kultur — Rasse — Musik" (S. 402 ff.) und von Friedrich Baser: „Musik zwischen den Völkern und Rassen" (S. 407 ff.) aufgezeigt. Die Unterscheidung nationaler, z. B. „deutscher" und „französischer" Musik lehnt Baser ab, da zahlreiche französische Musiker nicht französischen Blutes seien, wie andererseits manche sogenannten „deutschen" Musiker infolge ihrer jüdischen Abstammung nichts mit deutscher Art und Rassenseele zu tun haben.

Über „Den nordischen Anteil in der deutschen Musik" bringt das April-Heft der „Musik" (28/7) eine begrüßungswert umsichtige und in ihren Folgerungen vorsichtig abwägende Untersuchung von Paul Beyer (S. 508 ff.). Der Begriff „Deutsche Musik" umfaßt viele in der rassischen Verschiedenheit bedingte Gegensätze, die alle durch das nordische Element geeinigt werden. Der Musiker weiß, daß gerade der nordische Typus keine musikalische Spitzenleistung hervorbringt, eine Erfahrung, die in Günthers Rassenkunde (R. d. dt. V. 15. Aufl. S. 197) ihre Bestätigung findet. Da aber große Leistungen vor allem in den nordischen Mischgebieten an der südlichen und südöstlichen Peripherie vorkommen, folgert der Verfasser, daß die Musik im Nordischen gleichsam latent, erst durch glückliche Verschmelzung mit der fälischen, dinarischen und ostischen Rasse produktiv wird. Diese Rassen bringen der deutschen Musik Laune, Witz und Wucht; vom nordischen Menschen, für den Musik etwas Zauberhaftes ist, stammt das Metaphysische. In diesem Zug liegt auch die Vorliebe für Instrumentalmusik gegenüber dem Gesange begründet, und gerade die gesanglose Instrumentalkunst erlebt daher im Norden ihre höchste Vollendung. —

Stilkunde.

Erich Schenk, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock (Zeitschr. f. Musikwiss. Jg. 17/9—10, S. 377 ff.). In einer umfassenden Untersuchung wird die Berechtigung der Anwen-

dung des Barock-Begriffs auf eine musikalische Epoche begründet. Sie ist dreigeteilt, aber die voneinander geschiedenen Teilabschnitte erweisen durch gemeinsame Grundzüge ihre Verwandtschaft. Kennzeichnend ist in der Hauptsache der aus „weitergewälzten Formen der Renaissance" entstandene „expressive Stil harmonischer Fläche". Das Architekturprinzip des Barock zeigt sich in dem Vorherrschen des Satzes a tre, für den das tragende Harmonie-Fundament wesentlich ist. Ferner wird die typische Melodiegestaltung herausgearbeitet, deren einzelne Vokabeln methodisch untersucht werden. — E. Lockspeiser handelt in einer biographisch-analytischen Studie: „French influences on Bach" (Music & Letters Jg. 10/4 S. 312 ff.) über die Berührung Bachs mit französischer Ornamentik und Stilistik, deren Einfluß nicht nur bei ihm selbst, sondern durch seine Vermittlung auch bei späteren deutschen Meistern zu finden ist. —
Im gleichen Heft (S. 308 ff.) untersucht E. Howard-Jones die Begriffe „Arrangements and Transcriptions". Als Arrangement wird die Aufführung einer Instrumentalkomposition auf einem anderen als dem vorgeschriebenen Instrumente festgestellt, ohne daß die Eigenart des Originalinstruments berücksichtigt wird; als Transkription die musikalische Umdichtung einer Komposition für ein anderes Instrument. Verf. verfolgt die Entwicklung beider Arten von Übertragungen in der Musikgeschichte bis ins [illegible] Jahrh. Die Arrangements und Transkriptionen der Werke R. Wagners und J. S. [illegible] tragen bereits deutliche Zeichen der Entartung.

Instrumentenkunde.

[illegible] Mittelpunkt des Interesses stehen die [illegible] Tasteninstrumente Cembalo und Cla[illegible] Werner Heim wirbt unter dem [illegible] „Das Cembalo in der neuen Musik" [illegible] Musikzeitung und Sängerbl. H. 21 [illegible] für die Wiederverwendung des [illegible]ruments in modernen Komposi[illegible] unerläßliche Voraussetzung wird die [illegible]nntnis der Technik und Klangwir[illegible]fordert. Der naheliegende Fehler einer [illegible]lung des Cembalosatzes mit dem Kla[illegible] muß vermieden werden. Die Individ[illegible] des Cembalo fordert eigenes Studium, vornehmlich der Werke Bachs und der theoretischen Schriften des 17. Jhs. Auf diese Weise ist die Gefahr des Zugedecktwerdens durch expressive Instrumente, der das Cembalo infolge seiner mangelnden Agogik ausgesetzt ist, zu beheben. — Die Eigenwerte des Cembalo betont Eta Harich-Schneider (Die Musik, Jg. 28/4 S. 90 ff.) von der Perspektive des Spielers aus („Klavier und Cembalo"), während Li Stadelmann im gleichen Heft (S. 104) in der Wiederverwendung des Cembalo eine positive Zurückführung von der Ebene „akrobatischen" Virtuosentums in die Tiefen geistiger Disziplin und aktiven Kunsterlebnisses sieht. — Eine Betrachtung über die technischen und klanglichen Eigenheiten des Clavichords findet sich u. d. Titel: „Het clavichord" als Beitrag von Wouter Paap in der niederländischen Zeitschrift „Caecilia en de Muziek" (Jg. [illegible]/1 S. 1 ff.). — Unter dem Titel: „Die Musikinstrumente der Alten" veröffentlicht Georg Schünemann im „Archiv f. Musikforschg." (1/1 S. 66 ff.) eine Beschreibung der Musikinstrumente auf den verschiedenen biblischen Darstellungen zu Offb. Joh. 4 f. mit Zeichnungen und Bildbeigaben. —

Neue Funde.

Die „Zeitschrift für Musik" (Jg. 102/11) bringt eine Reihe von Aufsätzen zur Beethovenforschung. In der Abhandlung von Max Unger (S. [illegible] ff.): „Von ungedruckter Musik Beethovens" wird von zahlreichen noch unveröffentlichten Werken des Meisters berichtet, die freilich nicht zu den großen Schöpfungen zählen. Vor allem handelt es sich um frühe oder aus anderen Gründen hintangelegte Fassungen, die später besseren weichen mußten. Unter den Beispielen wird als erstes eine Variante des Klärchen-Liedes: „Freudvoll und leidvoll" aus der Sammlung Louis Koch angeführt. Über die Entstehung des vereinfachten [illegible] trägt der Verfasser reiches Material zusammen. — Von einer neuentdeckten Romanze [illegible] berichtet Georg Kinsky (Zeitschr. f. Musik, Jg. 102/10, S. 1110 ff.). Fünf Pièces d'harmonie, die im Frühjahr [illegible] bei Breitkopf & Härtel (Nr. [illegible] und [illegible]) erschienen, sind erst [illegible] durch Georges de Saint-Foix als echt erwiesen worden in seiner Untersuchung: „[illegible]

instruments à vent" (in: Bull. de la soc. Union musicologique, Haag 1928).

Akustik.

Walter Rägi: „Einige Bemerkungen über Orchesterstimmung" (Schweiz. Musikzeitg. u. Sängerbl. H. 23 S. 733 ff.). R. beklagt sich über die Unsitte der Streicher, besonders der Solisten, den Kammerton a in die Höhe zu treiben, so daß er bis zu 890 Schwingungen erreicht (normal: 870). Der Verfasser bestreitet, daß durch die höhere Stimmung die oft behauptete Tragfähigkeit des Tones vermehrt wird. (Hier wird hoffentlich die von A. Kreichgauer für 1937 vorbereitete Stimmtonkonferenz in Berlin gründliche Abhilfe schaffen. Der Ref.).

Musikerziehung.

Die Probleme des heutigen Musikunterrichts an den höheren Schulen und die Wege zu ihrer Lösung zeigt Dietrich **Stoverock** in seinem Aufsatz: „Musikerziehung in der höheren Knabenschule" (Völkische Musikerz. 2/4 S. 161 ff.). Mit Recht fordert St. als letztes Ziel ganzheitlich ausgerichtetes, d. h. Körper und Seele voll beanspruchendes, Musizieren und Erleben und Verstehen der Werke unserer Meister auf Grund einer formal- und inhaltsästhetisch orientierten Musikinterpretation. Im einzelnen führt der Verfasser an Beispielen aus seiner Praxis die Möglichkeiten aus, die sich für die Zusammenarbeit zwischen Schule und HJ. ergeben, um sich dann den Teilgebieten des Musikunterrichts zuzuwenden: Förderung und Mitarbeit musikalisch nur durchschnittlich oder minderbegabter Schüler, Ton- und Stimmbildung, Instrumentalspiel, Einbeziehung des Körpers in das Musizieren (Marsch, Tanz, Freiübung), Gestaltung kleiner Spiele. Die Musikbegeisterung der Jugend ist zur rechten Musiziergesinnung zu formen, wobei die Methode sich den verschiedenen Altersstufen anpassen muß. Für das Musikverstehen hält St. weitgehende Einfühlung in die Person des Komponisten für besonders wichtig, er empfiehlt anschauliche Lebensbeschreibung unter Zuhilfenahme von Bildern und Heranziehung des Schmalfilms; hier vermißt man einen Hinweis auf die große Aufgabe der Schallplatte. Am Schlusse gibt der Verfasser wertvolle Hinweise für die zweckmäßige Ausgestaltung des Musiksaales. —

Rudolf **Bode**: „Von den grundsätzlichen Aufgaben einer Bewegungslehre in der Musikerziehung (Völkische Musikerziehung, Jg. 1/13 S. 612 ff.) fordert die Entwicklung der rhythmischen Bewegung als primären Stoff aller musikalischen Erziehung; durch ihre Vernachlässigung entstehen schwere Schäden, weil Grundlage jeder Musik der Wechsel von Spannung und Lösung, das Erlebnis der musikalischen Schwingungen ist, die ohne Berücksichtigung des Körperlichen nicht erreicht werden können. —

Musikkritik.

Kurt **Westphal** (Der Auftakt, Jg. 15/56, S. 67 ff.) scheidet zwei Arten der Kunstkritik: die psychologische, die das Kunstwerk im Zusammenhange mit der Persönlichkeit eines Urhebers, und die analytische, die das Werk für sich betrachtet. W. hält die erstgenannte Methode, obwohl sie leicht zu Irrtum und Verfälschung führt, doch für angebracht gegenüber den Werken des liberalistischen Zeitalters. In der heutigen Musikgestaltung glaubt Verfasser eine Aufhebung der Verbindung von Klang und irrealer seelischer Energie konstatieren zu müssen. Als alleiniges Ziel künstlerischer Gestaltung der neuen Generation bezeichnet er die klangliche Bewegung und ihre Masse. Für diese Art der Kunst ist nur die analytische Methode angemessen, vor der nur wenige Werke der subjektivistisch ausgerichteten Epoche des Liberalismus bestehen können.

Rundfunk.

Wolfgang **von Bartels** beschäftigt sich auf Grund von statistischem Material des Münchener Senders mit dem Problem der Unterhaltungsmusik im Rundfunk (Schweiz. Musikztg. und Sängerbl. H. 19 S. 604: „Der deutsche Rundfunk"; Zeitschr. f. Musik Jg. 102/10 S. 1111: „Verpflichtung des Rundfunks zu musikalischer Kultur"). Verf. fordert, daß die Unterhaltungsmusik, obwohl sie ohne Zweifel dem Bedürfnis der Masse entgegenkommt, gegenüber der ernsten Musik zurückgestellt wird. Schon nach dem Führerprinzip darf nicht zugegeben werden, daß der Rundfunk, der führend sein soll, zum Niveau der Masse herabsinkt.

Bei der technisch genialen Wendigkeit und ungeheuren Propagandakraft des deutschen Rundfunks sei es notwendig, auch auf dem Gebiete der Musik wirklich führende Leistungen zu vollbringen.

Volksmusik / Jugendmusik.

Wolfgang Stumme, der Musikreferent der Reichsjugendführung, versucht in einem Aufsatz: „Musik im Volk" (Musik und Volk, Jg. 3 H. 4 ff.) den Weg der Gestaltung von Musikfesten in Deutschland für die Zukunft vorzuzeichnen. Alle bisherigen Veranstaltungen dieser Art sind noch zu sehr im Bürgerlich-Konventionellen stecken geblieben, sodaß das Volk ihnen fernblieb. St. weist auf die drei festlichen Musiktage der HJ in Erfurt hin, die für eine lebendige Kunst der Zukunft wegweisend sind. Aufgabe des Schulungslagers ist außer der praktischen Musikarbeit die Klärung der musikalischen Frage im Aufbau der deutschen Kultur durch Referate und Diskussionen. Im Mittelpunkte steht das Erlebnis des gemeinsam gesungenen Liedes. Neben die praktische Musikausübung von Laien wird das Streben nach Herstellung lebendiger Beziehungen zu den großen musikalischen Werken unserer Meister, die nur von Berufsmusikern ausgeführt werden können, gestellt. Aufgabe der Musik soll wieder im Bachschen Sinne sein: Dienerin des Göttlichen zu werden. —
Über „Jugendkonzerte, ihre Voraussetzung und Durchführung" handelt Franz Felden in dem März-Heft der „Musik" (Jg. 28/6 S. 435 ff.). — Die Verständnislosigkeit mancher „Fachkreise" gegenüber der Eigenart und dem besonderen Wesen der Volks- und Jugendmusik offenbart der Aufsatz von Reinhold Zimmermann: „Hitlerjugend und Musik" (Zeitschrift für Musik, Jg. 103/4, S. 434 ff.). Z. kommt zu der bemerkenswerten Feststellung, daß die Jugend [illegible] sachgemäße Führung der Alten selbst beim [illegible] Wollen Höchstleistungen in der Musik [illegible] erreiche. Vorbedingung für ausdrucksge[illegible] Darstellung, die die Jugend erlernen [illegible], seien Erkennen, Wollen und Können: [illegible]enszüge, die der Jugend fremd seien. Wei[illegible] bemängelt der Verfasser, daß in den Musik[illegible]grammen der HJ zum Nachteil der Jugend [illegible] Klassiker und Romantiker übergangen werden. — Diese Proben genügen, um zu zeigen, in welchem Verhältnis gewisse Kreise, die allem Anschein nach zu der Jugend von gestern in näherer Beziehung standen als zur heutigen Generation der HJ, den Aufgaben der Jugendmusik gegenüberstehen.

Höchst verdienstvoll und förderlich für die Aufgaben der Volksmusik sind die Anregungen, die Armin Knab im März-Heft der „Volk. Musikerziehung" („Vom einfachen Liedsatz", S. 119 ff.) schaffenden Musikern und Dirigenten gibt. Homophone und polyphone Satzweise für zwei und drei Stimmen wird kurz beschrieben und durch treffliche Beispiele anschaulich erklärt.

Zum Gedenken.

Als Ausklang der Händel-Gedächtnisfeiern enthält das letzte Heft „Music & Letters" (Jg. 16/4) eine Reihe beachtlicher Beiträge zur Händelforschung aus der Feder von Percy Robinson, Gerald Abraham, William C. Smith und E. H. Meyer. Dem Gedächtnis Felix Draesekes sind zwei Aufsätze von Hermann Stephani gewidmet (Die Musik, Jg. [illegible] S. 7; Zeitschr. f. Musikwiss. Jg. 17/9–10, S. 420). Zur Feier des [illegible]. Geburtstages von Johann Hermann Schein bringt die „Zeitschrift für Musik" einen Beitrag von Gerhard Schwalbe (Jg. [illegible] S. [illegible] ff.), ferner die „Zeitschrift für Hausmusik" eine Einführung und Literaturübersicht von Rudolf Gutmann (Jg. [illegible] S. [illegible] f.). J.-W. [illegible]

Rundschau

Volksmusik: Ein Stück spätgotischer volkstümlicher Spielmannsmusik, [illegible] willare, veröffentlicht R. von Ficker in The Musical Quarterly (April, XXII, [illegible]).

Über italienische Volksliedforschung ist Cesare Caravaglios ein endlich auch die musikalische Seite berücksichtigendes zusammenfassendes Werk erschienen, Il folklore musicale in Italia (Editrice Rispoli, Neapel).

Der Reichssender München wird ein umfassendes Schallplattenarchiv für bayerische Volksmusik aufbauen, um die [illegible] dem Vergessenwerden zu entreißen. Die Vorbereitungen für die Sammlungen werden in

zahlreichen Volksliedwettsingen und Volkstumsabenden durchgeführt werden.

Über „61 ungedruckte Volksliedbearbeitungen Beethovens" veröffentlicht Willy Heß eine genaue bibliographische Zusammenstellung (Schweizerische Musikzeitung, Heft 8, S. 236 ff.). 2 deutsche und 8 tiroler Lieder sind darunter, die hoffentlich bald veröffentlicht werden!

Volksmusik in der modernen Kunstmusik: nachdem Werner Egks Oper „Die Zaubergeige", das vielerlei Anregungen und Anklänge aus der bayerischen Volksmusik sich holte, überall starken Erfolg hatte, wurde nunmehr in Baden-Baden eine „Geigenmusik für Orchester" aufgeführt, die ebenso den Einfluß bayerischer Volksmusik zeigt. Vier (Volks-)Lieder, Zwischen Berg und tiefem Tal, Nun laube, Linde, laube, Der Gutsgauch auf dem Zaune saß, Seid ihr nicht der Schwanendreher, verwendet Hindemith in seinem neuen Bratschenkonzert. Im vierten Satz des soeben in Hamburg uraufgeführten Cembalokonzertes von Hugo Distler wird das Volkslied „Ach du feiner Reiter" variiert. Variationen über Volkslieder („So treiben wir den Winter aus" und „Innsbruck, ich muß dich lassen") schrieb Paul Höffer als Spielmusik für Klavier in der Sammlung „Lobeda-Spielhefte".

Eine Studie über Landini mit Bearbeitungen von 7 Madrigalen und Balladen veröffentlicht L. Ellinwood (The Musical Quarterly, April, XXII, 2, S. 190).

Monteverdis Oper „Die Krönung Poppeas" wurde von Ernst Krenek in „Neufassung bearbeitet".

Über Karl Theodor Pachelbel, möglicherweise einen Sohn des großen Pachelbel, dessen Name 1733 in Amerika erscheint, und ein Konzert vom 31. Januar 1736 in Neuyork berichtet Virginia Larkin Redway (The Musical Quarterly, April, XXII, 2, S. 170).

„Joh. Seb. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik" behandelt Gerhard Herz (Paul Haupt, Bern), den ersten Bachbiographen und Göttinger Universitätsmusikdirektor Joh. Nik. Forkel Heinr. Edelhoff (Vandenhoek & Rupprecht, Göttingen).

Händels Oper Xerxes wurde in der Bayerischen Staatsoper aufgeführt.

Ein Lehrbuch für chorisches Gambenspiel „Gambenübung" gab August Wenzinger heraus (Bärenreiter-Verlag). Abbildung und Übungsstoff lassen es eine praktische Ergänzung zu Bachers Buch „Die Viola da Gamba" sein.

Die Haydn-Biographie von Franz Joseph Fröhlich (1780—1862) brachte auf Anregung Sandbergers G. Bosse, Regensburg, in Neudruck heraus.

Ein unbekanntes Bildnis Mozarts, die letzte bildliche Darstellung des Meisters, das ihn zusammen mit der Sängerin Josepha Duschek darstellt, vom Direktor der Wiener Akademie Adam Braun 1790 oder 1791 auf Kupfer in Öl gemalt, wurde in Prag aufgefunden.

Die Originale von drei Liedern Mozarts von 1791 hat O. E. Deutsch aufgefunden.

Das neuaufgefundene Ballett von W. A. Mozart „Die Liebesprobe" wird, nachdem es eben in Monte Carlo aufgeführt worden ist, auch in den Münchener Festspielen geboten werden.

Ditter von Dittersdorfs Operette „Doktor und Apotheker" (1786) wurde von der bayerischen Landesbühne zur Aufführung gebracht.

Eine bisher unveröffentlichte Vertonung des „Tantum ergo" von Schubert gab Karl Geiringer heraus (Universal-Edition). Die Orgelstimme ist nach Schuberts Bezifferung ausgesetzt.

Eine Brucknerfeier findet am 10.—12. Oktober in Stuttgart zum 40. Todestag statt.

Das 67. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und die Liszt-Gedenkfeier zum 50. Todestag fand am 13.—19. Juni in Weimar statt. Die Feste des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" sollen wieder den ursprünglichen Namen „Tonkünstler-Versammlung" tragen.

Anläßlich der Feier des 550-jährigen Bestehens der Universität Heidelberg wurde zusammen mit anderen Ausländern, die dem deutschen Geistesleben nahestehen, auch der finnische Nationalkomponist Jean Sibelius zum Ehrendoktor der Philosophie ernannt. Die philosophische Fakultät ehrt in ihm den „Schöpfer und Altmeister finnischer Musik, der den Mythos seines Volkes in unvergänglichen Tondichtungen verkündet".

Bärenreiterdruck Kassel





Deutsche Feldmusik: Trompeter und Pauker. Aus einer Nürnberger Handschrift des 16. Jahrhunderts (Zu unserer Notenbeilage, siehe Seite 179)

JOHANN SEBASTIAN BACHS „CLAVIER"

VON CARL BITTNER

> Die Werke, die uns J. S. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares Nationalerbgut, dem kein anderes Volk etwas Ähnliches entgegensetzen kann. Wer sie der Gefahr entreißt, ...entstellt zu werden, ...errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmal und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland. J. N. Forkel

Als 1802 Forkel nach 30jährigem treuen Quellenstudium die erste Bach-Biographie[1] veröffentlichte, fand sein begeisterter Werberuf geringen Widerhall: erst hundert Jahre später lag Bachs Werk im ganzen vor. Etwa um die gleiche Zeit begannen die Bemühungen der sog. Bach-Renaissance um die Rekonstruktion des alten Klangbildes. Namentlich die Klaviermusik des Meisters erfuhr durch das wieder auflebende Cembalo eine neue Beleuchtung. Es scheint indes, als ob trotz der oft berufenen Steigerung unseres Lebenstempos diese zweite Phase der Wiedererweckung Bachs weitere hundert Jahre für sich beanspruchen wollte. Wo haben wir bis heute noch nicht einmal die Frage geklärt, welche Werke Bachs für das Cembalo und welche für das Clavichord geschrieben sind. Auch die allzumenschlichen Motive, die sich dieser Klärung widersetzen, sind die gleichen geblieben: waren es vor 30 Jahren die „Virtuosen alten Stils", die sich gegen die Renaissance des Cembalos sträubten, so sind es heute die Virtuosen am Cembalo, die dem Clavichord die Bedeutung abstreiten möchten, die es für Bachs Klaviermusik tatsächlich besitzt. Noch diesen Sommer hat gerade die um die Bachrenaissance hochverdiente Wanda Landowska in einigen Vorträgen das Wohltemperierte Clavier dem Cembalo zu überantworten versucht. Es wird also Zeit, die vor 30 Jahren ergebnislos ausgegangene Diskussion Landowska — Nef — Buchmayer[2] wieder aufzunehmen und auf neuer Grundlage „Die Verteidigung des Clavichordes gegen die Machenschaften und Anmaßungen des Cembalos" — nach der Ausdrucksweise eines Hubert le Blanc — zu beginnen, um der drohenden Entstellung gerade der deutschesten Werke Bachs durch unsachliche Wiedergabe vorzubeugen.

Um deutlich zu sein: es wird sich bei unsern Überlegungen um die Frage handeln, welchen Instrumenten seiner Zeit Bach seine Klavierwerke zugedacht hat, oder an-

[1] Joh. Nik. Forkel, Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802. Neuausgabe von Müller-Blattau 1932.

[2] W. Landowska, Musique ancienne 1909. Bach et ses interprètes, Mercure de France nov. 1905. Karl Nef, Clavicymbel und Clavichord. Peters-Jahrbuch 1903. J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten, Bach-Jahrbuch 1909. Richard Buchmayer, Cembalo oder Pianoforte? Bach-Jahrbuch 1908

ders ausgedrückt: welche Instrumente heute verbindlich wären für den Interpreten, der sich der alten Klaviere bedienen wollte. Gegen den Vortrag auf dem modernen Flügel soll damit — trotz aller klanglichen Bedenken — nichts eingewandt werden, wennschon wir die Konzertwiedergabe so intimer Werke wie des Wohltemperierten Claviers nicht als Beweis künstlerischen Feingefühls ansprechen können. Es wird sich sogar ergeben, daß für viele Werke Bachs der moderne Flügel immer noch adäquater ist als das Cembalo.

Zunächst sei für die leider zahlreichen Leser, die noch nie ein Clavichord gesehen oder gehört haben, einiges über seine Bauart und Klangwirkung mitgeteilt. Während die Saiten des Cembalos — und seiner vereinfachten Form, des Spinetts — bekanntlich durch Anreißen zum Erklingen kommen, werden die des Clavichords von Metallstiften, die auf dem hinteren Ende der Tasten stehen, den sog. Tangenten, angeschlagen bezw. angehoben; d. h. die Tangente ist nicht nur Hammer, sondern zugleich Steg und verläßt die Saite nicht, solange sie klingt. Damit nun aber nicht beide Abschnitte der durch die Tangente geteilten Saite gleichzeitig erklingen, ist diese an der dem festen Steg gegenüberliegenden Seite durch Filz abgedämpft. Sobald also die Tangente von der Saite zurückfällt, dämpft dieser Filz ihre ganze Länge. So primitiv diese Einrichtung ist, bietet sie doch vor der sehr komplizierten Hammermechanik des modernen Flügels und der ebenfalls nicht einfachen Zupf-Mechanik des Cembalos den unschätzbaren Vorteil, daß der Spieler die schon angeschlagene Saite noch beeinflussen, den klingenden Ton durch ein Vibrato, „Bebung" genannt, beleben kann. Der Klang des Clavichordes ist daher unter den Händen eines begabten Spielers unvergleichlich beseelt und ausdrucksvoll, dazu hell und durchsichtig, also für die Wiedergabe polyphoner Musik ideal; er ist freilich auch sehr zart: während nach dem Piano hin alle Abstufungen bis zum leisesten Verhauchen möglich sind, ist das Forte des Instrumentes sehr mäßig; es ist darum an den kleinen Raum gebunden. Trotzdem oder eben deswegen wurde dieses „einsame, melancholische, unaussprechlich süße Instrument" (Schubart), das Werthers Lotte „mit der Kraft eines Engels" zu spielen verstand, besonders in der „Sturm- und Drangzeit" schwärmerisch geliebt und in unzähligen Gedichten besungen. Sehr bezeichnend sagt Schubart[1]:

„Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die starke oder leisere Berührung der Faust, können nicht nur die musikalischen Localfarben, sondern auch die Mitteltinten, das Schwellen und Sterben der Töne, der hinschmelzende unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast und stürmt; wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt — der geht am Flügel (Cembalo) und Fortepiano vorüber und wählt ein Clavicord."

[1] Chr. Fr. Dan. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst 1784/85.

Aber auch die Gegenwart teilt diese Ansicht; so schreibt Fuller-Maitland in der Oxford History of Music:

„Das Clavichord verfügt nur über ein Minimum von Kraft; aber zwischen seinen lautesten und seinen leisesten Tönen liegt eine beinahe unendliche Reihe von Abstufungen, die alles übertrifft, was auf einem modernen Klavier in dieser Beziehung möglich ist. Innerhalb seiner bescheidenen Grenzen ist jede Tonnuance erreichbar, und zwar mit einer so wundervollen Klarheit, daß im polyphonen Spiel jede Stimme erklingt, als würde sie auf einem besonderen Instrument vorgetragen oder für sich gesungen. Das Instrument ist ein geradezu idealer Mittler für alles, was übersinnlich, intim, besonders ausdrucksvoll ist."

Dem gegenüber ist der Klang des Cembalos, ähnlich dem der barocken Orgel, starr und nur durch Register „terrassenförmig" abstufbar, dafür aber, besonders bei größeren Instrumenten, vielfarbig, prächtig, sprühend, dazu durchsichtig und rhythmisch äußerst präzis. Wenn man das Clavichord die Wiege des Beethovenschen Adagios nennen könnte, so paßt zum Cembalo die bewegte, graziöse Figuration, das Allegro spiritoso. Bringt das Clavichord vor allem Adel und Tiefe der Empfindung, religiöse Innigkeit und mystische Vertiefung zum Ausdruck, so glänzt das Cembalo durch rhythmische Schärfe, Lebhaftigkeit, artistische Spielfreudigkeit, Esprit. Nach dieser kurzen Charakteristik läßt sich schon vermuten, daß das Clavichord ein typisch deutsches, das Cembalo ein wesentlich romanisches Instrument sein wird. Die Tatsachen bestätigen das: während in Paris 1791 unter etwa 140 in Emigrantenhäusern konfiszierten Klavierinstrumenten nicht ein einziges Clavichord nachgewiesen wird,[1] während nach Reichardts Mitteilung[2] „die Italiener nie das Clavichord bei sich gehabt haben, sondern sich allein des Flügels (= Cembalos) bedienen", war Deutschland nach Cramers[3] Ausdruck „das Vaterland der Claviere" (= Clavichorde). In Frankreich und in Italien hat denn auch das Cembalo seinen ziemlich einheitlichen Instrumententyp und eine charaktervolle Material literatur ausgeprägt, wogegen von einem deutschen Cembalostil nie die Rede sein konnte, sehr wohl aber, nach Bachs Tode, von einem deutschen Clavichordstil, dessen Hauptvertreter Bachs Sohn Phil. Emanuel war.

Wurden diese rassenpsychologischen Gründe für die auffallende Bevorzugung des ...vichordes in Deutschland gegenüber der Alleinherrschaft des Cembalos in Frank... und Italien bei der Diskussion unseres Problems bisher völlig übersehen, so ... ein gleiches von den soziologischen und ästhetischen Motiven, die nun beleuchtet ...den sollen. Im Frankreich des ancien régime lag die Musikkultur vor der Grün... des Concert spirituel (1728) ausschließlich in den Händen des Hofes und der ...häuser, die es als Ehrensache betrachten, zu ihren geselligen Veranstaltungen

...mentaire sous la Terreur, Paris ?

...F. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden ... 1774.

...ramer, Magazin der Musik 2. Bd. S. 1145.

in großem Rahmen, für die natürlich nur das Cembalo in Frage kam, einen Cembalisten und womöglich ein ganzes Orchester zu unterhalten.[7] Reiche Häuser wie das des königlichen Pächters La Poplinière beherbergten ständig eine große Anzahl von Künstlern aus allen Lagern.[8] Noch 50 Jahre später wird aus Mozarts Pariser Briefen dieses Privileg des Adels deutlich. Ähnlich, wennschon nicht so einseitig ausgeprägt, lagen die Verhältnisse in Italien, wo die kleinen Fürsten in musikalischen Fragen den Ton angaben. Dagegen bestand im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts neben der nach Frankreich und Italien hin ausgerichteten höfischen Musikkultur eine ausgesprochen bürgerliche Musiktradition kirchlicher wie weltlicher Richtung (Collegia musica). Der Bürger besaß aber weder die artistische Fertigkeit der Hofcembalisten noch die großen glänzenden Räume und reichen Mittel der Adelshäuser. Für sein „stilles Kämmerlein“ kam als „Clavier“ in erster Linie das technisch bescheidenere, raumsparende, billige Clavichord in Frage, das sich viel leichter stimmen und instandhalten ließ als das Cembalo. Daneben waren, zur Pflege der Kammermusik und — namentlich der französischen und italienischen — Solomusik auch das Spinett und die kleineren Formen des Cembalos in Gebrauch. Zweimanualige Cembali waren in Deutschland selten, und von solchen mit 16-Fuß-Register kennen wir nur ein einziges Exemplar, den sog. „Bach-Flügel“ der Berliner Instrumentensammlung, von dem als erwiesen gelten kann, daß Bach ihn nie gesehen hat.[9] Registerwechsel während des Spieles war bei allen Cembali dieser Epoche ausgeschlossen, ganz im Gegensatze zu den modernen Instrumenten, deren Pedalregister den stilistisch unerfahrenen Spieler leicht dazu verleiten, die dem Cembalo versagten dynamischen Möglichkeiten unter fortgesetztem, kaleidoskopartigem Farbenwechsel vorzutäuschen. Pedalklaviaturen schließlich waren nur bei Berufsmusikern zu finden, wie bei Bach, der seine sechs Trio-Sonaten in erster Linie für ein zweimanualiges Cembalo mit Pedal geschrieben hat.

War diese enge Beziehung zwischen Klavier und Orgel bei Bach beruflich zu verstehen, so war sie doch zu dieser Zeit in Deutschland tatsächlich viel allgemeiner; sie wurde der wichtigste Grund dafür, daß das Cembalo als weltliches Instrument par excellence in Deutschland keinen Eigenstil gefunden hat. Es bedarf nicht erst des Hinweises auf Bachs Forderung, daß auch „des Generalbasses finis und Endursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und zur Recreation des Gemüthes“ sein soll, um die durchaus religiöse Haltung auch seiner weltlichen Musik nachzuweisen. Der Gläubige aber, der sich in einem transzendenten Reiche des Geistes verwurzelt fühlt, kann das Diesseits nur als „Jammertal“ empfinden und darstellen. Darum legt die religiöse Musik auf die unmittelbare Darstellung der ganzen Skala des Schmerzes mindestens dasselbe Gewicht wie auf die Erregung freudiger Affekte,

---

7 Michel Brenet, Les Concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900.

8 Alex Samouillan, La société française au 18ième Siècle. Paris 1913.

9 Dr. G. Kinsky, Zur Echtheitsfrage des Berliner Bachflügels. Bach-Jahrbuch 1924.

darum neigt sie zur Abkehr vom falschen Glanz des Tages, zur Mystik. Für diese Seelenverfassung ist aber das Clavichord der ideale Mittler.
Völlig anders ist die ästhetische Haltung eines Couperin. Sehr selten kommt, wie in „L'Ame en peine“ oder in „L'Atendrissante“ bei ihm der Schmerz wirklich „douloureusement“ zur Darstellung; auch die Anwandlungen eines bittern Humors („Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise“) sind Ausnahmen; im allgemeinen gibt er sich amusant, geistvoll konversierend, voll hintergründiger, raffinierter Naivetät, „heiter und tief wie ein Nachmittag im Oktober“. Wozu von der lähmenden Angst, dem nagenden ennui sprechen, den das Leben uns einflößt? Freuen wir uns lieber an dem schönen Rest, der uns verblieben! Betrachten wir die blühenden Gärten, die Windmühlen, lauschen wir dem Summen der Fliegen, dem Zwitschern der Meisen, dem Flöten der liebenden Nachtigall! So nimmt die französische Musik mit Vorliebe beschreibenden und programmatischen Charakter an, „plus faite pour l'esprit que pour le sentiment“.[1] Ihren passenden Ausdruck findet sie auf den hellen, zarten Doppelmanualflügeln der in Frankreich besonders beliebten Ruckers' mit der von Couperin vorausgesetzten Disposition I. 4' 8', II. 8'.
Auch der Charakter der italienischen Musik ist keineswegs als ranszendent zu bezeichnen. „Chi vuol esser lieto, sia! Di doman non c'è certezza!“ mahnt schon Lorenzo Magnifico. Die echt italienische Reaktion liegt auf dem Gebiete der Karikatur, der Opera buffa. Doch bleibt diese Musik dem reichen Nährboden der Volkskunst zu nahe, um die gleiche raffinierte Artistik zu entfalten wie die ausschließlich höfische Musik des ancien régime. Sogar dreißig Jahre Hofdienst haben einem Dom. Scarlatti nichts von seiner volksliedhaften Frische und unbekümmerten Genialität genommen.
Diese beiden Richtungen begegneten in Deutschland einer ganz anders gearteten, durchaus dem Clavichord verbundenen Haltung; das Bestreben vieler deutscher Musiker ging nun dahin, nach Ph. E. Bachs Ausdruck „das Propre und Brillante des französischen Geschmackes mit dem Schmeichelhaften der welschen Singart“ in einem sog. „vermischten Geschmack“ zu vereinigen. Wir kennen die deutschen Vorbilder, von denen Bachs Klavierstil beeinflußt ist: es sind vor allen Kuhnau, G. Böhm und C. F. Fischer. Es bedarf nicht erst ausdrücklicher Belege, wie sie Kuhnaus Brief an Mattheson (Dez. 1717) oder Fischers Widmung des 1696 erschienenen „Musicalischen Blumenbüschleins“ darstellen, um die Vorliebe dieser Meister für das Clavichord zu beweisen.
Wenden wir uns nach dieser Beleuchtung des geschichtlichen Hintergrundes nunmehr Bach selber zu! In den Titeln seiner Klavierwerke erscheint niemals das Wort „Clavichord“, sondern entweder der Ausdruck „Clavicymbal“ oder „Clavier“. Im Sprachgebrauch der Zeit konnte „Clavier“ bedeuten:

[1] André Tessier, Couperin. Paris 1926.

1. im engsten Sinne: das Manual eines Instruments (frz. clavier)
2. im weitesten Sinne: jedes Tasteninstrument, die Orgel einbegriffen; in diesem Sinne ist Bachs „Clavierübung" zu verstehen.
3. die besaiteten Claviere, d. h. Cembalo und Clavichord.
4. das Clavier par excellence, das Clavichord. Müthels „Duetto für zwey Claviere, Flügel oder Fortepiano" 1771.

Für unser Problem scheiden die ersten beiden Bedeutungen aus; es fragt sich nun: was meint Bach mit „Clavier", das Clavichord allein, oder Clavichord und Cembalo? Aus unsern Überlegungen war schon hervorgegangen, daß er zumindest mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls das Clavichord benutzt haben wird. Ausdrücklich bestätigt wird das durch Forkels Zeugnis:

„Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Fortepiano eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument."

Schon aus dieser Äußerung Forkels geht hervor, was unsere Untersuchung bestätigen wird: daß Bach seine instruktiven Werke und solche intimen Charakters auf dem Clavichord vorgetragen wissen wollte. Forkel überliefert auch sehr genau und ausführlich die Art, wie Bach das Clavichord behandelte:

„Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist verbunden: 1. daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der inneren Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2. Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks, muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vorderen Theil des Tasten abgleitet. 3. Beym Übergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen

können. Der Anschlag derselben ist also, wie Ph. E. Bach sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muß.
Die Vorteile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten aufführen. 1. Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2. Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Übertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen. 3. Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerley Maaß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibrieren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so Ton=armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können. Alles dieses zusammen genommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage."

Die von Spitta in seiner Bach=Biographie und später von W. Landowska gegen Forkels Glaubwürdigkeit erhobenen Bedenken erscheinen — trotz berechtigter Vorbehalte gegen seinen musikalischen Geschmack — nach neueren Funden als hinfällig.[11] Auch der Einwand, daß auf einem „gebundenen" Clavichord, d. h. einem Instrument, das für zwei oder mehrere nebeneinander liegende Tasten nur jeweils eine Saite hat, ein Stück wie die E=dur=Invention mit ihren chromatisch absteigenden Tonfolgen unausführbar sei, kann nicht bestehen; denn einmal hat Bach nur in seiner Jugend gebundene Clavichorde benutzt, und andrerseits tritt dieser Mangel nur dann zutage, wenn eine abwärts schreitende chromatische Folge legato gespielt wird. Diese Voraussetzung trifft aber nach Bachs Artikulationsgepflogenheiten durchaus nicht zu.[12] Zudem deckt sich Forkels Darstellung voll-

[11] Max Schneider, Bach=Urkunden. Veröff. der Neuen Bachges. XVII Heft 3.
[12] Herm. Keller, Die musikalische Artikulation insbes. bei Bach. Kassel, 1925.

kommen mit den Mitteilungen von Ph. E. Bach[13] und Quantz.[14] Ferner wissen wir aus dem Munde von Ph. Emanuel, daß sein Vater ihm und Friedemann den ersten Klavierunterricht am Clavichord erteilt hat. Für den neunjährigen Friedemann legte Bach bekanntlich 1720 ein „Clavierbüchlein" an,[15] in das er fortlaufend und ziemlich nach dem Schwierigkeitsgrade geordnet 62 Übungsstücke eintrug. Die Reihenfolge ist nicht ohne Bedeutung: den Anfang machen homophone Stücke, darunter kleine Präludien und Menuette, denen 11 Präludien des Wohltemp. Claviers folgen. Erst erheblich später erscheinen in einer Folge die 15 zweistimmigen Inventionen: den Schluß bilden 14 Sinfonien (dreistimm. Inventionen). Dieses unzweifelhaft für den Gebrauch am Clavichord bestimmte Clavierbüchlein liefert den Beweis dafür, daß Bach sich die sog. „Kleinen Präludien" und die „Inventionen" als Clavichordstücke gedacht hat. Für diese liegt ein weiterer Hinweis in der Widmung:

> „Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit zwey Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren,... am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen ..."

„Reine", d. h. korrekt, läßt sich auch auf dem Cembalo spielen; „cantabel" aber — trotz aller Begriffsklitterungen Nefs — nur auf dem Clavichord. In der Tat liegt der Reiz wie die Schwierigkeit dieser Stücke in der gleichzeitigen und unabhängigen dynamischen und artikulatorischen Ausgestaltung zweier oder gar dreier gleichberechtigter Stimmen. Die Darstellung auf dem Cembalo, besonders auf dem einmanualigen, ist dagegen weder reizvoll noch besonders schwierig. Wir können Dr. Landshoff[16] deswegen nicht beipflichten, wenn er die 12. und die 14. Invention oder die 15. Sinfonie dem Cembalo zuweisen möchte. Abgesehen davon, daß man einen Fehler begeht, wenn man dem Clavichord so selbstverständlich das in Deutschland damals seltene Doppel-Cembalo gegenüberstellt, liegt die Erziehung zum cantablen Vortrag auch der bewegteren und schwierigeren Sätze durchaus in der deutlich ausgesprochenen pädagogischen Absicht der Sammlung.

Es erhebt sich nun die Frage nach der Zuordnung des Wohltemp. Claviers. Aus der Eintragung von 11 Präludien in Friedemanns Clavierbüchlein geht schon hervor, daß Bach zumindest einen Teil des berühmten Werkes dem Clavichord zugedacht hat. Auch die Widmung:

> „Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besonderen Zeitvertreib ..."

---

[13] Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art ... Neudruck von Niemann 1925.
[14] J. J. Quantz, Versuch einer Anleitung, die Flöte ... Neudruck von Schering 1926.
[15] Neudruck von Hermann Keller, Kassel 1927.
[16] Dr. L. Landshoff, Revisionsbericht zur Urtextausgabe der Inventionen, Leipzig 1933.

deutet auf pädagogische Absicht — unbeschadet der unvergleichlichen künstlerischen Bedeutung der Sammlung. Wir wissen übrigens, daß Bach sein Wohltemp. Clavier tatsächlich im Unterricht verwandte und seinen Lieblingsschülern wiederholt vorspielte.[17] Eine nähere Prüfung der Stücke, die allerdings eindringende Beherrschung beider Instrumente voraussetzt, ergibt folgendes Bild: die Sammlung enthält kein einziges Stück, das auf dem Clavichord nicht auszuführen wäre. Im Gegenteil gewinnen gerade die Fugen auf diesem Instrument, das äußerste Durchsichtigkeit und Präzision mit der Möglichkeit feinster dynamischer Schattierung und Tonbeseelung verbindet, ihr eigentliches Leben: sie wirken wie von einem Streicher-Ensemble vorgetragen. Am Cembalo dagegen, besonders am einmanualigen, erweist sich die Darstellung der Nummern 1, 4, 6, 11, 14 des ersten und 6, 7, 9, 12, 14, 22 des zweiten Teils, also fast eines Viertels der Sammlung, als völlig unbefriedigend, wenn nicht unausführbar. Nur ein einseitiger Cembalo-Fanatiker kann diese Stücke für sein Instrument beanspruchen. Bei den übrigen ist eine Entscheidung oft schwer zu fällen; einzelne Stücke, wie Nr. 3, 6 und 12 des ersten Teils, klingen auf dem Cembalo glänzend; sie bilden aber Ausnahmen. Im übrigen sehen wir an Nr. 15, 16, 17, 20, 21 des Clavierbüchleins, daß Bach sogar bewegtere Sätze dem Clavichord zuschreibt. Besonders vom Wohltemp. Clavier gilt Goethes berühmtes Wort, es sei, als ob in Bachs Musik die ewige Harmonie sich mit sich selber unterhielte, wie sichs etwa im Busen Gottes vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. Wer das allerdings seltene Glück gehabt hat, diesen Selbstgesprächen einer gottnahen Seele auf dem flüsternden Clavichord zu lauschen, hat kein Verständnis mehr für den „Konzertvortrag" dieser Stücke auf dem Flügel oder dem Cembalo.

Ein weiteres Werk, dessen Clavichordzugehörigkeit außer Frage steht, ist das „Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo". Schon Spitta wies darauf hin, daß dieses Stück von Kuhnaus Sonaten beeinflußt ist; der erste Satz mit den eindringlichen Steigerungen, oder gar das Lamento, das alle Möglichkeiten des Clavichords ausschöpft, sind ganz uncembalistisch.

Ähnlich verhält es sich mit einigen anderen Werken der gleichen Epoche, wie etwa der c-moll-Fantasie mit ihren weiten harmonischen Flächen und Sequenzfolgen, die auf dem Cembalo leer und platt klingen würden, oder der inventionenartigen c-moll Fantasie.[18]

Diesen deutlich ausgeprägten Clavichordwerken Bachs stehen einige seiner größten Kompositionen gegenüber, die er selber ausdrücklich „vor ein Clavicymbel mit zwey Manualen" bestimmt hat: die sog. Goldberg-Variationen, das Italienische Konzert und die Ouvertüre nach französischer Art (h-moll-Partita). Diese Zuordnung ist bezeichnend genug: handelt es sich bei den Goldberg-Variationen um

[17] Ernst Ludw. Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler 179[illegible]—179[illegible].
[18] Beide in Band 7 der Bischof-Ausgabe, Steingräber-Verlag.

ein ausgesprochenes Virtuosenstück mit reich bewegter Figuration und fast ausschließlich raschen Sätzen, darunter einer Ouvertüre in französischem Stil (Nr. 16), ein Werk, das Bach für seinen Schüler Goldberg, den Hauscembalisten des Grafen Keyserlingk, zum Vorspiel in schlaflosen Nächten erdacht hat, so stellen das Italienische Konzert und die h-moll-Partita Kompositionen in fremder Stilart und ebenfalls virtuoser Haltung dar. Diese drei Werke sind im 2. Teil der „Clavierübung" vereinigt; der 1. Teil enthält die bekannten 6 Partiten. Die Zusammenstellung erscheint nicht zufällig; Faktur und geistige Haltung dieser Stücke sprechen durchaus für die Darstellung auf dem Cembalo.

Weniger leicht ist für die sog. Englischen und Französischen Suiten eine Entscheidung zu treffen; sie nähern sich wieder mehr den intimen Werken Bachs. Manche dieser Suiten, wie die 6. Französische, klingen auf dem Clavichord bezaubernd; doch scheint es, als wenn Bach für diese mehr an den Liebhaber gerichteten Stücke die Wahl des Instrumentes offen gelassen hätte.

Sehr problematisch ist in diesem Zusammenhange die Stellung der Chromatischen Phantasie. Sie ist von Bach selber nicht dem Cembalo zugewiesen worden; die Bezeichnung „pour le clavecin" oder „per il cembalo", die auf einigen nicht autographen Handschriften der Zeit erscheint, ist leider durchaus nicht eindeutig; so hat C. F. Fischer sein für Clavichord geschriebenes „Musicalisches Blumenbüschlein" ebenfalls als „Pièces de Clavecin" bezeichnet. Die Franzosen wie die Italiener hatten für das ihnen unbekannte Instrument eben kein Wort in ihrer Sprache! Innere Gründe, wie auch die auffallende klangliche und geistige Verwandtschaft mit den Clavichord-Phantasien Ph. Emanuels, etwa der c-moll-Phantasie aus den Probestücken, sprechen für den Clavichordvortrag; die Darstellung am Cembalo der Zeit mit seinen (bestenfalls!) zwei Klangfarben wirkt wenig überzeugend. —

Aber ziehen wir die Folgerungen! Wie wir sahen, steht bei Bach eine Anzahl von instruktiven und intimeren Werken, die für Clavichord bestimmt sind, einer Gruppe von Stücken gegenüber, deren gesellschaftlicher, unterhaltender oder virtuoser Charakter auf das Cembalo weist, während für eine große Menge von Kompositionen die Instrumentenwahl der persönlichen Auffassung oder den äußeren Umständen des Spielers überlassen bleibt. Von einem durchgehend festgehaltenen Cembalostil ist naturgemäß nur bei der h-moll-Partita die Rede, wogegen Ansätze zu dem Clavichordstil der späteren Zeit bei vielen Werken unverkennbar sind.

Die Wiedergabe Bachscher Werke auf dem modernen Flügel stellt natürlich nur eine notgedrungene Übertragung dar, die viele Wünsche offen läßt. Die dafür gelegentlich propagierte „Terrassendynamik" hat nur Sinn beim Vortrag von Cembalostücken und schließt auch da eine feinere Einzelschattierungen durch crescendo-decrescendo nicht aus; unbedingt zu verwerfen ist freilich das auf große Strecken in allen Stimmen zugleich angelegte crescendo oder decrescendo. Im übrigen ist der moderne Flügel ausgesprochenen Clavichordstücken wesentlich adäquater als das

Cembalo; der „Konzertvortrag" von Clavichordwerken auf dem Cembalo, der sich ja nicht als Übertragung, sondern als klanglich originale Wiedergabe gebärdet, stellt hingegen eine ausgesprochene Verfälschung im Geiste wie im Klange dar, eine Verfälschung, die weit entstellender wirkt als verdorbene Textstellen oder falsch realisierte Verzierungen. Wer Bachs Clavichordwerke „in Urgestalt" aufführen will, wird dem Verzicht auf kommerzielle Vorteile, auf Virtuosenlorbeer und Massenwirkung nicht ausweichen können. Wenn dabei diese Werke aus dem Konzertsaal verschwinden sollten, würden wir das keineswegs bedauern. Ihre erzieherische Wirkung wird bei aktiver Erarbeitung „im stillen Kämmerlein" weit größer und fruchtbarer sein als beim nur passiv-genießerischen Zuhören. Die wertvollste Lehre aber, die man aus ihnen ziehen kann, ist die Erkenntnis, daß zur „Urgestalt" auch die „Urgesinnung" gehört.

CEMBALOSPIEL

VON ETA HARICH-SCHNEIDER

Haltung

An der Haltung des Künstlers erkennt man seine Kunst. Haltung in jedem Sinne: Haltung der Welt gegenüber, der Gesellschaft gegenüber, wie auch Haltung im handwerklichen, im technischen Sinne des Wortes.

Um die Meister des 18. Jahrhunderts zu verstehen, müssen wir die geistigen Grundzüge dieser Zeit kennen, wir müssen vor allem den Kunstbegriff des Rationalismus betrachten, der die besondere Haltung der Künstler jener Zeit bedingt.

Was ist Rationalismus?

Ratio ist ein Prinzip gestalteter Ordnung und Herrschaft. Sie schafft Kunst und Kultur, die für den Rationalismus jenseits von „Natur" liegen, so daß man durch die Natur hindurch und über sie hinweg muß, um zur Kunst zu gelangen.

Typisch als rationalistische Haltung ist die Auffassung Winckelmanns von Schönheit und Grazie. Während Schönheit von der Natur allein herkommt, ist die Grazie eine Anlage, die erst durch Erziehung und Kultur ausgebildet wird — eine zum Kunstwerk geadelte Erscheinung. Durch starke Affekte — Ausbrüche der Natur — wird die Grazie weggewischt, und die Unform triumphiert.

Das Musizieren der Clavecinisten hebt die Musik aus dem Reich der Natur, wo sie — nach Winckelmann — nur in Urlauten die menschlichen Affekte ausdrückt, ins Reich der Grazie. In diesem Elfenreich sind die Affekte geformt, es liegt „über dem Reich der Natur", so wie die Elfenfüße beim Tanz nur die Spitzen der Gräser berühren.

Ratio bewacht dies Reich der Grazie.

Ars imitatur naturam — die Kunst ahmt die Natur nach — definierte Aristoteles und nach ihm die Scholastik. Die Ästhetik des Rationalismus lebt noch aus dieser Auffassung.

Dem gegenüber hält der Irrationalismus (Feindschaft und Mißtrauen gegen die Ratio) die Natur selbst für Kunst. Leidenschaften dominieren. Alle Beherrschung, Gestaltung, Ordnung, Erziehung, Grazie, Zivilisation sind, wenn nicht suspekt, so doch geringwertig, artifiziell und blutleer:
Das Schöpferische kommt aus der Tiefe. Je ungehemmter es hervorbricht, desto bewunderungswürdiger, ja anbetungswürdiger ist es.
Der Irrationalismus sieht keine fruchtbare Wechselwirkung zwischen Verstand und Gefühl. Ihm muß sich im letzten Grunde beides umgekehrt proportional zu einander verhalten. Die Philosophie der Geniezeit und der Romantik wie auch die Grundlehren Nietzsches haben einen irrationalistischen Zug.
Unter den ersten Kämpfern gegen die rationalistische Kunstauffassung in der Musik erheben sich revolutionäre Stimmen, die heftig Leidenschaft gegen Geist ausspielen.
»La poésie lyrique est encore à naître – le chant c'est l'imitation, – ou par les voix, ou par les instruments, – des bruits physiques ou des accents de la passion. –
C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. –
Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées; cela est trop loin de la simple nature.«[1]
„Die lyrische Dichtkunst muß erst noch geboren werden — das Singen ist die Nachahmung, sei es durch Stimmen oder Instrumente, physischer Geräusche oder der Ausbrüche der Leidenschaft. — Der animalische Schrei der Leidenschaft soll uns die melodische Linie diktieren, die wir wollen. — Kein Geist, keine Epigramme, keine dieser zierlichen Gedanken — dies alles ist zu weit weg von der einfachen Natur!"
Das ist der schroffste Gegensatz zu Leibniz, dem Philosophen des Rationalismus, und zu seiner Definition der Musik:
»Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.«[2]
Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der ihres Zählens unbewußten Seele."
Der Kosmos in göttlicher Ordnung, Sternenbahnen nach geheimnisvollem mathematischen Gesetz ablaufend, der Mensch als Mikrokosmos, in seiner Kunst die ewigen Gesetze widerspiegelnd. »Nescientis se numerare animi« — die Seele weiß es nicht. Die dunkle Schöpfungskraft ist ihr Antrieb, sie untersteht jedoch dem ordnenden Prinzip, der ewigen Ratio.
Die Leibniz'sche Definition steht durch das »nescientis se numerare animi« eigentlich zwischen Rationalismus und Irrationalismus, die beide eine Überspitzung bedeuten, und mit Recht hat man Leibniz nicht nur den großen rationalistischen Philosophen, sondern auch den letzten Scholastiker genannt.
Hier ist die Ästhetik der Bach'schen Musik philosophisch ausgedrückt, die Bach'sche Mystik tiefer erklärt als durch den Pietismus der Zeit, dessen verweichlichender, irrationaler Grundzug dem Wesen Bachs fremd ist.

[1] Diderot, Le neveu de Rameau 1762
[2] Leibniz an Chr. Goldbach, Ep. II, 17. 4. 1712.

Es ist keine Frage, daß den Interpreten der Musik des 18. Jahrhunderts die Aufgabe gestellt ist, die weltanschauliche Haltung des Rationalismus zu erkennen und das Unvergängliche in ihr am lebendigen Beispiel als ein Grundprinzip schöpferischer Auseinandersetzung mit der Welt zu zeigen.
Die Entwicklung der Musik und ihre Wechselbeziehung zur neueren individualistischen Kunstphilosophie hat es jedoch mit sich gebracht, daß diese in ihrer Ablehnung des Subjektivismus ihr unbequeme Aufgabe unbeachtet blieb. Der schaffende Musiker des 19. Jahrhunderts drückt die romantisch-irrationalistische Haltung seiner Zeit aus, der gesteigerte Individualismus trägt seinen Teil dazu bei, daß auch der Sonderberuf des reinen Interpreten zu einer früher nicht gekannten Bedeutung kommt. Und jetzt bemächtigt sich der Interpret der alten Musik.
Naturgemäß muß Bach immer wieder die größte Sehnsucht jedes Interpreten sein, auch dessen, der in der Willkür seiner Subjektivität der Überpersönlichkeit des Meisters und seinem grandiosen Weltgefühl zuwider handeln muß.
Der Rationalismus ist so diffamiert durch das Mißverstehen einer seine letzten Degenerationserscheinungen bekämpfenden — nun anderthalb Jahrhunderte währenden und endlich selbst am Ende des Pendelschwungs angelangten Gegenbewegung, daß er dem Künstler gleichbedeutend wurde mit Pedanterie und Kälte. Sogar die historische Richtung unter den Liebhabern der alten Musik verkennt ihn so, daß sie ihn stilgerecht zu reproduzieren glaubt, wenn sie die Merkmale seiner Verfallserscheinungen kopiert: Gefühlsleere, Ziererei, Unlebendigkeit. In der Angst vor der Unwahrhaftigkeit der subjektiven Interpreten bringt sie eine Karrikatur des Rationalismus hervor. Allen Ernstes spricht sie die überzeitlichen Ausdrucksmittel der Musik nur der Romantik zu.
Hier ist der Punkt, wo man scharf unterscheiden muß, und mit aller Klarheit sehen, welche große Aufgabe es ist, den unvergänglichen Wert in der wahren Tradition der alten Meister herüber zu retten und weiter zu geben.
In dieser Tradition heben Gefühl und Verstand sich nicht auf:
Bach wäre nie auf den Gedanken gekommen, seine Gefühlsstärke könnte leiden, wenn er seinen ganzen Verstand benutzt!
Es ist vielmehr so: ist dem Sinn für Maß, der Gebundenheit an ein ordnendes Prinzip, Genüge geschehen, ist der Raum geschaffen, wo die der Natur übergeordnete Grazie herrscht, dann ist in diesem Raume Platz für alle der Musik natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten ohne Einschränkung.
Freilich haben die gleichen Kunstmittel bei verschiedener Grundhaltung verschiedenen Sinn und Wirkung. Einige Beispiele: Der freie Rhythmus in Chopins f-moll-Fantasie ist etwas anderes als das »sans mesure« in Rameaus enharmonischem Stück, das »donner des accents farouches et précipités« bei Forqueray ist etwas anderes als Beethovens revolutionäre sforzati.
Die »suspension«, durch die Couperin den Weg zum melodischen Höhepunkt so wunderbar hemmt und steigert, belebt — identisch in der Ausführung und formal

mit der gleichen musikalischen Absicht — die „Mignon" von Robert Schumann, und doch ist der ein matter Interpret, der nicht die völlig verschiedene künstlerische Haltung der beiden Meister überzeugend ausdrücken könnte.

Die Haltung des Künstlers in der Gesellschaft muß seinem Weltbild entsprechen. Die Einordnung „nach dem Prinzip gestalteter Ordnung und Herrschaft", die Bezogenheit auf ein sinnvolles Ganzes, wie sie für den Künstler des 18. Jahrhunderts bestand, schafft im Gesellschaftlichen für seine Haltung eine besondere Disziplin. Zahlreiche Regeln, für die Höflichkeit, die bienséance, das gute Aussehen beim Spielen, das mühelose, elegante Zurschaustellen der künstlerischen Fertigkeiten, die sich in den musikalischen Lehrbüchern der Zeit finden, sind Zeuge davon, welche Wichtigkeit die gesellschaftliche Haltung für den Künstler des Rationalismus hatte. Sorgfältig wird alles vermieden, was den vornehmen und kunstliebenden Hörer abstoßen oder auch nur ablenken könnte. Das höfische, oder doch fast immer gesellschaftlich hochstehende Publikum erzieht zur Selbstbeherrschung. Es wird ein feines Zartgefühl kultiviert, welches den Geber der musikalischen Gaben anhält, „anmuthig" zu geben, um den Beschenkten seiner Kunst wirklich aufzuschließen. Der Sinn für die Wechselbeziehung zwischen Spieler und Hörer, bei welcher dem Letzteren auch Aktivität zufällt, ist wach und bestimmt den guten Ton der Zeit.
Es ist interessant, wie auch die Konzerthörer in zeitgenössischen Schilderungen des gesellschaftlichen Musizierens diese Dinge niemals vergessen.
Als erstes bei der Schilderung Bachs als Orgelspieler wird seine herrliche, imponierende Ruhe und maßvolle Haltung erwähnt. Er stellt sich die Register vorher ein, wechselte nicht während des Spiels, sein Spiel war voll Plastik, Klarheit und Ruhe.
Häufig sind die Beschreibungen von Händels Haltung am Clavecin und an der Orgel, von seiner Eleganz und Überlegenheit.
„Sein Anschlag war so sanft, und sein Ton so gemäßigt, daß seine Finger an die Tasten anzuwachsen schienen. Sie waren so gebogen und dicht aneinander, wenn er spielte, daß man keine Bewegung, und kaum die Finger selbst, wahrnehmen konnte."[3]
Burney schildert in seinem italienischen Reisetagebuch das Studium bei den jugendlichen Sängern der päpstlichen Kapelle: „Sie wandten täglich eine Stunde an zur Bildung des Geschmacks und des Ausdrucks, alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzeln der Stirn, oder im Blinzen der Augenlieder, oder im Verzerren des Mundes, zu vermeiden."[4]

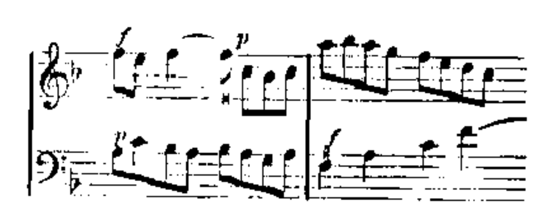
[3] Aus Dr. Karl Burneys Nachricht von G. F. Händels Lebensumständen usw. übersetzt von J. J. Eschenburg, Berlin und Stettin bei Friedrich Nicolai, 1785. Die wiedergegebene Stelle steht pag. XLIV.
[4] Zit. nach der deutschen Übersetzung von 1772 und 1773.

Couperin sagt:
»On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin; ne point avoir les genoux trop serrés, et tenir ses pieds vis à vis l'un de l'autre, mais surtout le piéd droit bien en dehors.
A l'égard des grimaces du visage on peut s'en corriger soy-même en mettent un miroir sur le pupitre de l'épinette, ou du clavecin.
Il est mieux, et plus séant de ne point marquer la mesure de la Teste, du corps, n'y des pieds. Il faut avoir un air aisé à son clavecin: sans fixer trop la vue sur quelque objet, n'y l'avoir trop vague: enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs. Cet avis n'est que pour ceux qui jouent sans le secours de leurs livres.«[5]
„Man muß den Körper ein wenig nach rechts drehen, wenn man am Clavecin sitzt; die Knie nicht zu sehr pressen, und die Füße neben einander stellen, aber, vor allem, den rechten Fuß auswärts richten.
Was die Grimassen angeht, so kann man sie sich selber abgewöhnen, indem man einen Spiegel auf das Notenpult des Cembalo oder des Spinetts stellt.
Es ist besser und schicklicher, den Takt nicht mit dem Kopf, dem Körper oder den Füßen zu markieren.
Man muß an seinem Cembalo ein gefälliges Aussehen haben: ohne den Blick zu sehr auf einen Gegenstand zu richten, aber auch ohne ihn zu verschwommen zu haben, kurz gesagt: die Gesellschaft anblicken, wenn man vor Leuten spielt, als ob man nicht anders beschäftigt wäre. Der letzte Rat gilt für die, welche ohne Noten vortragen."
Es galt auch damals für elegant, auswendig zu spielen. Das freie Spiel, auch eine Verbindlichkeit gegen den Hörer, schafft besseren Kontakt.
Die leicht zum Publikum gedrehte Haltung, der nach außen gesetzte Fuß, das »air aisé« beim Vortrag der subtilen technischen Schwierigkeiten in den Stücken Couperins, haben ein Können, eine Selbstbeherrschung und eine Souveränität im Musikalischen zur Voraussetzung, die man nicht als zopfig und zeitgebunden ablehnen, als geziert und äußerlich verlachen, sondern als Disziplin bewundern sollte.
Hier ist »grand siècle«.
Bei Tomás de Santa Maria: „Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei"[6] aus »Arte de taner Fantasia« finden sich ebenfalls sehr genaue Regeln über die schickliche Haltung am Instrument. Es ist dies 150 Jahre vor Couperin, im Spanien Philipps II., wo die Traditionen des Mittelalters noch lebendig geblieben sind. Santa Maria, der gelehrte und schwerfällige Dominikaner, will die Gründlichkeit und rhythmische Genauigkeit seines Musizierens auch in der Geste zeigen und verlangt ein Taktschlagen mit dem Fuß oder dem Kopf.

[5] »L'Art de toucher le Clavecin«, Paris 1717.
[6] Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella, Leipzig, bei Kistner & Siegel.

Bei Couperin die Haltung eines höfisch geschulten Rationalisten, bei dem Mönch aus dem Orden des Tomas von Aquin die Haltung eines Scholastikers.

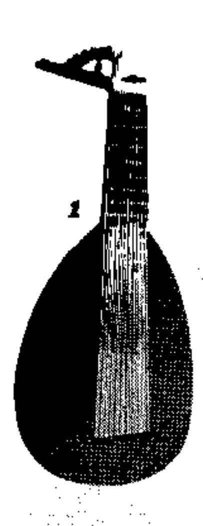
Über die Haltung beim Spielen selbst sind die Quellen zahlreich und ausführlich. Haltung des Körpers, der Arme, der Hand, der Finger werden eingehend besprochen wie Couperin sie vorschreibt: »Il faut que le dessous de la main, du poignet et du coude soient de niveau.«
Handgelenk, das Untere der Hand und das Untere des Ellbogens müssen eine Linie bilden, sie müssen gleiche Höhe haben.
Das Wichtigste hierbei ist der Ellenbogen. Er darf nicht hängen, denn ein geführter, gehaltener Arm leitet die Hand gut, er dirigiert — im Gegensatz zum hängenden, passiven, schweren Arm. In seiner etwas auswärts gehobenen Lage begünstigt er beim Spiel eine ruhige, überlegene Führung der Hand, deren Gleichgewicht allein regelmäßigen Anschlag gewährleistet.
Beim zweimanualigen Spiel können die Hände mühelos kreuzen — man betrachte Bild I — jedoch vor allem: in dieser Haltung bleibt der Arm leicht, sein Gewicht beschwert die Hand nicht, somit wird der Anschlag nur durch die Fingerkraft gemacht.
Nebengeräusche, die Holztöne, die beim Arm-Gewichtspiel am Cembalo unweigerlich entstehen, werden ausgeschaltet, der Ton ist klar, sauber, schön.
Man betrachte Bild II. Es zeigt das Kombinieren beider Manuale mit einer Hand, hier in einem Musikstück angewendet, in dem die Füllstimmen klanglich hinter den Außenstimmen zurücktreten sollen. Die Ausführung, ohne Stocken und in strengem legato, ist durch die Couperin'sche Armhaltung beträchtlich erleichtert.
Bild III zeigt den 32. Takt aus dem dritten Satz des Bach'schen Konzerts, jene Stelle, wo die Vorschrift Bachs ein Heraufgleiten der rechten Hand zwischen f'' und c'' erfordert und ein Heruntergehen der linken nach angeschlagenem a auf f. (Bei einer Disposition der Register wie am sogenannten Bachflügel der Berliner Sammlung.) Das Tempo ist schnell, der Fluß darf nicht stocken, und nur diese disziplinierte Armhaltung bewirkt, daß die Rechte unmerklich vom unteren f'' zum c heraufgeht, und daß die Linke auf das betonte f nicht etwa schwer fällt, sondern — um einen Ausdruck der hohen Schule zu gebrauchen — changiert und einen maßvollen, präzisen Fingerakzent zu geben vermag.



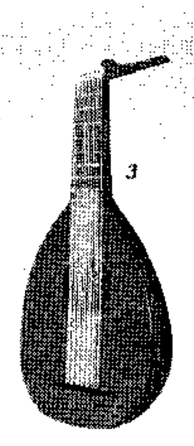
I



III

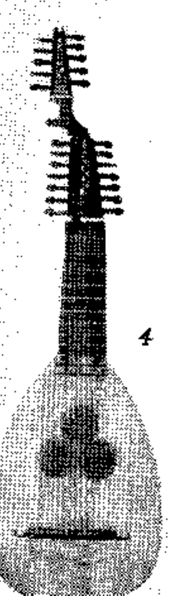


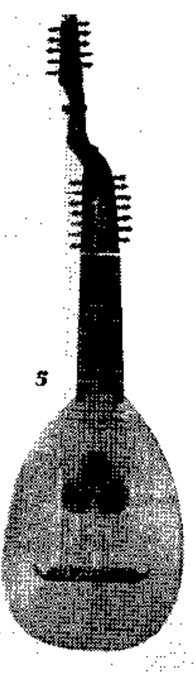




Zum Aufsatz: Hans Neemann, Von der alten Laute und ihrem Spiel (siehe Seite 147)

1. 11chörige Knickhalslaute mit Aufsatz nach Seb. Schelle
2. 10chörige theorbierte Laute nach Th. Edlinger
3. 7chörige Knickhalslaute nach Laux Maler
4. 13chörige kleine Theorbe nach M. Tieffenbrucker
5. 15chörige große Theorbe nach Joh. Chr. Hoffmann





(Hergestellt in den Werkstätten von Hans Neemann, Berlin)

Bachs Handhaltung ist uns nach Phil. Emanuels Angaben von Forkel[1] beschrieben worden. Eine sehr ausführliche, wenn auch keine erste Quelle:
„Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Klavier zu halten, werden die 5 Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bei vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt.
Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bei Trillerbewegungen; und wenn der eine zu tun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. — Noch weniger nahmen die übrigen Teile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.“
Wir werden bei der Behandlung des gebundenen Spiels noch genauer auf Bachs technische Lehrmethoden und seinen besonderen Anschlag am Clavichord eingehen, hier bewundern wir vor allem die Erziehung der Hand und der einzelnen Finger zu einer Haltung, die die schwachen Finger selbständig macht und die von Natur verschiedene Fingerkraft ausgleicht.
Rameau bekennt sich in seiner »Méthode sur la méchanique des doigts«[2] zu der Meinung, daß man die Finger nur durch derartige kleine Exerzierübungen zur richtigen Haltung und Bewegung bringt.
Wie ein Ballettmeister schreibt er strenge, anscheinend primitive aber höchst praktische Regeln vor.
»La perfection du toucher sur le clavessin consiste principalement dans un mouvement des doigts bien dirigé. Ce mouvement peut s'acquérir par une simple méchanique; mais il faut qu'on sache la mênager. –
La faculté de marcher ou de courir vient de la souplesse du jarret: celle de toucher le clavessin dépend de la souplesse des doigts à leur racine. –
Le plus grand mouvement ne doit avoir lieu que lorsqu'un moindre ne suffit pas: et même dès qu'un doigt peut atteindre à une touche sans mouvoir la main, mais seulement en l'étendant ou en l'ouvrant, il faut bien se garder de prodiguer le mouvement au delà du nécessaire.
Il faut que chaque doigt ait son mouvement particulier et indépendant de tout autre; de sorte que quand-même on est obligé de transporter la main à un certain endroit du clavier, il faut encore que le doigt dont on se sert pour lors, tombe sur la touche par son seul mouvement.«

[1] „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ von J. N. Forkel neu herausgegeben von J. Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag 1932. Die zit. Stelle steht S. 29 ff.
[2] »Pièces de Clavessin avec une Méthode pour la Méchanique des doigts« etc., Paris 1724.

„Die Vollkommenheit des Cembalo-Anschlags besteht hauptsächlich in einer gut geführten Bewegung der Finger. Diese Bewegung kann durch eine einfache mechanische Übung erworben werden, aber es ist nötig, daß man sie zu handhaben weiß.
Die Fähigkeit des Gehens oder Laufens kommt aus der Geschmeidigkeit des Kniegelenks, die des Cembalospielens hängt von der Geschmeidigkeit der Finger in ihrer Wurzel ab.
Die größte Bewegung darf nur gemacht werden, wenn die kleinere nicht ausreicht, und selbst wenn ein Finger eine Taste erreichen kann, ohne daß die Hand eine große Bewegung macht, sich vielmehr nur streckt oder öffnet, muß man sich hüten, jene Bewegung zu machen, die über das Notwendige hinausgeht.
Jeder Finger muß eine besondere Bewegung haben, die unabhängig von allen andern ist, so daß selbst, wenn man die Hand auf eine gewisse Stelle der Klaviatur hintragen muß, dennoch der Finger, dessen man sich zum Anschlag bedient, nur durch seine Eigenbewegung auf die Taste fällt."
»Observez une grande égalité de mouvemens entre chaque doigt, et surtout ne précipitez jamais ces mouvemens, car la légéreté et la vitesse ne s'acquièrent que par cette égalité de mouvemens.«
Man beobachte eine große Regelmäßigkeit der Bewegungen zwischen den Fingern, und vor allen Dingen überstürze man nie die Bewegungen, denn Leichtigkeit und Schnelligkeit erreicht man nur durch diese Regelmäßigkeit."
»Quand on exerce les tremblements ou cadences, il faut lever le plus qu'il est possible, les seuls doigts dont on se sert pour lors, mais à mesure que le mouvement en devient familier, on léve moins ces doigts; et le grand mouvement se tourne à la fin en un mouvement vif et léger.«
„Wenn man Triller übt, muß man die Finger, deren man sich bedient, allein und so hoch wie möglich heben, aber je mehr diese Bewegung gewohnt wird, desto weniger hebt man, und die große Bewegung wandelt sich zuletzt in eine schnelle und leichte Bewegung."
Der Ballettmeister Rameau überläßt den Lehrern, Einzelheiten mündlich zu lehren, besteht aber energisch auf dem Erwerben dieser Grundprinzipien in der korrekten Haltung. Er haßt Nebenbewegungen und alles, was den Stil der Ausgewogenheit, des Gleichgewichts, des schwebenden Spitzentanzes der Finger stört.
»Car celui que ces principes ennuyent, est presque toujours la dupe de son impatience.«
„Wen diese Prinzipien langweilen, der ist fast immer von seiner eigenen Ungeduld betrogen."

Tosis Buch „Über die Singekunst", eine der wichtigsten Quellen über die Verzierungskunst im Gesang, beginnt mit der Forderung, daß zu einem guten Sänger vor allem ein guter Charakter und reine Sitten gehören.

Weit entfernt davon, die Sitten des Barock für reiner zu halten als die des 20. Jahrhunderts, können wir doch nicht anders, als den Sinn für die Einheit des Menschen und für die Bezogenheit seiner Handlungen auf ein vernunftgeordnetes Ganzes zu bewundern, der aus dieser Forderung so selbstverständlich spricht. Der Beste und charakterlich Einwandfreieste unter den heutigen Sängern würde wohl kaum daran denken, sein Lehrbuch anders anzufangen, als mit den spezialisierten Forderungen für eben diesen bestimmten Beruf, und der werdende Sänger rechnet außer mit seinen Spezialtalenten für diesen Beruf noch allenfalls mit „künstlerischer Besessenheit" als einer genügenden Triebkraft für seine Karriere.

In dem Wort von Tosi liegt dagegen das Wissen darum, daß die Einordnung jeglicher Kunstübung in den Bereich menschlichen Handelns sie erst zum »actus humanus« macht. — Voluntas et ratio. —

Der überlegte Wille — eine formende Kraft — schafft Haltung.

VON DER ALTEN LAUTE UND IHREM SPIEL

VON HANS NEEMANN

In der alten Musik, von der Renaissance bis zum Rokoko, nimmt die Laute mit ihren verschiedenen Bau- und Spielarten einen wichtigen Platz ein. Bei der erneuten Pflege der Musik des 16.—18. Jahrhunderts und dem dazu notwendigen Zurückgreifen auf die alte Musizierpraxis erwächst den alten Lautenarten eine bedeutsame Aufgabe. Das vielfältige Betätigungsfeld des Lautenisten in der Solomusik, die kammermusikalische Betätigung wie die wichtige Generalbaß-Ausführung im Orchester stellt den Spieler vor viele Fragen, ob es sich nun um die verschiedenartige Formgebung, Saitenzahl und Stimmung der Lauten oder um Fragen der historischen Spieltechnik und musikalischen Gestaltung der alten Lautenmusik handelt.

Wenn wir uns allen diesen Problemen zuwenden, so müssen wir bedenken, daß wie bei keinem anderen historischen Instrument Erschwerungen vorliegen, indem als sogenannte „Laute" in den letzten Jahrzehnten ein kümmerlicher Bastard, die Gitarre in Lautenform, für die in Mode gekommenen „Lieder zur Laute" so verbreitet worden ist, daß die landläufige Meinung entstehen konnte, als wäre dies Laute und Lautenmusik. Gewiß vermochte sich für kurze Zeit auch eine Mode des Solospiels auf dieser „einchörigen Laute" breitzumachen mit der gutgemeinten Absicht, hierbei die alte Lautenkunst wieder zu beleben. Daß es aber mit den historischen Lautenarten und deren andersartiger Applikatur und Stimmung „nicht stimmte", verurteilte dies Bemühen zum Scheitern. Ein völlig falsches Bild und Urteil von der Laute an sich entstand, und der Ruf des reizvollen Instruments wie die frühere große Wertschätzung gingen verloren.

Andererseits waren von der wissenschaftlichen Seite her gewisse Irrtümer möglich, weil die Spieltechnik der alten Laute mangels praktischer Beschäftigung damit unbekannt blieb. Wenn sich nun seit geraumer Zeit die Wiederbelebung der historischen Lautenarten der Renaissance alter Musikinstrumente eingegliedert hat, so kennzeichnet sich zugleich der Weg, die Instrumente und ihre Spielliteratur originalgetreu wiedererstehen zu lassen.
Die verschiedenste Saitenzahl und Formgebung der alten Lauten, wie sie noch die Museen besitzen, schafft oft Verwirrung, weiß doch der Instrumentenmacher wie der Spieler mitunter nicht, welche Lautenarten für diese oder jene Epoche die rechten waren. Wer sich für die Laute interessierte, war gezwungen, sich erst mehr oder minder auf wissenschaftliche Darstellungen und Anhaltspunkte, auf die Stichworte der Lexika zu stürzen, ohne hier aber das für die Praxis benötigte Wissen zu erlangen. Seitdem ich vor vielen Jahren zum ersten Male die echten alten Lautenarten im Konzert erklingen ließ und die unverfälschte Originalmusik zeigte, die vielfältigen Kernfragen durch eigene Forschungen klarstellend, sind auch an vielen Stellen die einzelnen Fragen auseinandergesetzt worden. Hier wollen wir nun eine zusammenfassendere Darstellung aller derjenigen Instrumenten- und Spielfragen geben, deren der Spieler als Voraussetzung zu eigener Arbeit bedarf.
Die Entwicklung und klangliche wie spieltechnische Vervollkommnung zeigt sich vom 16.—18. Jahrhundert. Die uns überkommenen Instrumente aus alter Zeit können aber nur in sehr seltenen Fällen als unverfälschte Vorbilder dienen, da nach meinen umfangreichen Untersuchungen an über hundert alter Instrumente der verschiedenen Sammlungen Europas die meisten Lauten mehrfach umgearbeitet worden sind und nur 15 v. H. der Instrumente die originale Gestalt haben, die ihnen die Erbauer gaben. Mit der ständig wachsenden Saitenzahl, der Verziehung der Hälse und Decken waren von Zeit zu Zeit Änderungen nötig, sodaß wir heute oft, wenn wir ein Instrument berühmter Meister wie Mahler, Tieffenbrucker, Hoffmann usw. zu sehen und für den Neubau zu kopieren meinen, nur noch mehr oder weniger Einzelteile des Erbauers und überwiegend Veränderungen und Ergänzungen späterer Reparateure vor uns haben. Durch die Reparaturen wurde meist auch der Klang verändert und selten verbessert.
Was die historische Laute von der modernen Gitarrenlaute unterscheidet, ist die doppelchörige Besaitung, die größere Zahl freischwebender Saiten und die gänzlich andersartige Klangausbreitung. Eine von früher Zeit an überaus geschätzte Besonderheit der alten Laute ist die Beigabe von dünneren Darmsaiten bei den Bässen, die in der Oktave erklingen und mit zu dem lieblichen Ton beitragen, der Jahrhunderte begeisterte. Schon im 15. Jahrhundert wurde die Oktavbesaitung von Johannes Tinctoris als deutsche Erfindung gerühmt und er betont den besonderen Effekt der „vortrefflichen Harmonie" und das „liebliche lange Nachklingen".
Aus meinen Forschungen über die mittelalterliche Laute kann hier kurz gesagt werden, daß das Instrument keineswegs erst im Gefolge der Mauren im 8. Jahr-

hundert nach Europa kam, sondern dann nur wieder stärker aus dem Orient importiert worden ist. In spätrömischer Zeit auf gallischem Boden und weiter im abendländischen Kulturkreis in Spanien in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts nachweisbar, begegnet sie im 9. und 10. Jahrhundert als dreisaitiges Instrument und in der Folgezeit mit 4 Einzelsaiten oder Doppelchören. Im allgemeinen wurde die Laute mit dem charakteristischen, rückwärts geknickten Wirbelkasten (Knickhals) im 15. Jahrhundert 5chörig gespielt, u. a. auch in der Stimmung d' a e c G. Das 16. Jahrhundert, von dem an uns die reichhaltige Spielliteratur überkommen ist, rechnet vornehmlich mit der 6chörigen Laute, wobei die Tonhöhen überaus variabel waren. Wohl will es scheinen, als haben zwei Stimmungen in a' e' h g d A und g' d' a f c G geherrscht, was aber nur angenommene „Normal"-Stimmungen gewesen sind. Vielmehr lassen sich in den meisten Lautenbüchern überhaupt keine Tonhöhen feststellen und man stimmte eben so hoch, als es die Saiten leiden konnten ohne zu reißen, immer aber in dem Verhältnis Quarte — Quarte — Terz — Quarte — Quarte.

So gibt es Stimmungen, die von D oder E ihren Ausgang nehmen, abgesehen von den tieferen Stimmungen, die sich für die größeren Lauten und beim Zusammenspiel von 2—4 Lauten (Diskant, Alt, Tenor, Baß) ergaben. Wir wollen dabei noch unberücksichtigt lassen, daß die Tonhöhen der verschiedenen Jahrhunderte und Länder sehr schwankten. Die Stimmungshöhe der Lauten richtete sich vor allem nach der Saitenmensur, der klingenden Länge vom Steg zum Sattel, und ist theoretisch in einzelnen Lautenbüchern angenommen im Ausgang von H, D, E, F, G, A, c und d, von der Baß- bis zur Diskantlaute. Außerdem berichtet Praetorius, daß die Tonhöhen in verschiedenen Ländern niedriger waren als der von ihm angegebene (und gegenüber unserem Kammerton tiefere) „Chorton". Wie man zu seiner Zeit auch oft eine Sekunde tiefer als nach dem Chorton stimmte, so seiner Schilderung nach in England und den Niederlanden, wo man vorher die meisten Blasinstrumente eine kleine Terz tiefer stimmte, ebenso in Italien und Deutschland Orgel und andere Instrumente, so daß „auch Hypodorius (G) umb eine Terz niedriger außm E musiciert" wurde. Wir müssen dies besonders betonen, da in Verkennung der Verhältnisse noch oft eine hohe Stimmung der Lauten angenommen wird, die nur zu rechtfertigen ist, wenn man heute in unserem Kammerton mit mehreren Instrumenten die Laute ins Ensemble einordnet.

Durch die um 1600 einsetzende Stilwandlung ergaben sich zwei große Stimmungsepochen, die auch auf die Besaitung von Einfluß waren. Für die polyphone Musik der Renaissance bedurfte es einer Stimmung der Laute, die die Wiedergabe drei- bis vierstimmiger Sätze im imitatorischen Stil mit kompliziertester Stimmführung klanggerecht auszuführen vermochte. Das oben angegebene Stimmungsverhältnis der Saitenchöre ermöglichte dies am vollkommensten. Mit 6 Chören oder 11 Saiten — von oben nach unten gezählt der 1. Chor als einfache Saite, der 2. und 3. Chor mit Unisono-Doppelsaiten, der 4.—6. Chor paarig mit einer je-

weils in der höheren Oktave gestimmten zweiten Saite — war diese Knickhalslaute das gebräuchlichste Instrument in den meisten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, ob man es nun in den oben angegebenen Stimmungen g'—G oder a'—A oder tieferstehend in e' h fis d A E, d' a f c G D usw. solistisch verwendete. Weitere tiefere Baßchöre kamen wohl schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts vor, doch bürgerten sie sich allgemein erst gegen Ende desselben ein, wobei man den 7. Chor (Doppelsaiten in Oktaven) eine Sekunde oder Quarte tiefer als den 6. Chor stimmte, bei weiteren Oktavbässen aber den 7., 8., 9. und 10. Chor immer im Sekundabstand (diatonisch abfallend). Um 1600 war diese 10chörige Laute das gebräuchlichste Instrument.

Der Form nach war es die Knickhalslaute, bei der alle Chöre über das Griffbrett liefen und gegriffen (verkürzt) werden konnten. Die charakteristische Formgebung der 6—7chörigen Renaissance-Laute zeigt Abbildung 3 der Bildbeigabe, auch ebenso gestaltet bei einem 10chörigen Instrument, nur mit breiterem Griffbrett und Steg und längerem Wirbelkasten (dem sogenannten „Kragen"). Dieser Normaltyp für die Spielliteratur von 1500 bis etwa 1635, welche eine Laute mit 6—10 Chören verlangt, wird auch für die heutige Praxis immer bedeutungsvoll sein. Dabei stattet man sie zweckmäßig nicht nur mit 6 Chören aus, sondern besser mit einem 7. Chor dazu (eine Quarte tiefer) oder mit 10 Chören (diatonisch gestimmt vom 6. bis zum 10. Chor), um das Spiel der gesamten Literatur für diese Renaissance-Stimmung zu ermöglichen.

Das schnelle Anwachsen der Saitenzahl vor 1600 gab den Lautenmachern Veranlassung, bei älteren Lauten geringer Saitenzahl die Saitenvermehrung nicht durch einen neuen Hals und Wirbelkasten vorzunehmen, sondern durch einen besonderen „Aufsatz" auf den alten Wirbelkasten, der die tiefsten Saiten oft als neben und über dem Griffbrett freischwebende Bordune enthielt. Diese Form der Knickhalslaute mit Aufsatz[1] erlangte dann große Beliebtheit und war auch im 17. und 18. Jahrhundert bevorzugt, denn die längeren tiefsten Saiten klingen besser als kurze (und dementsprechend stärkere) Saiten, die nur die Griffbrettmensur hatten. Auf eine formschöne Gestaltung des Aufsatzes legte der gute Lautenmacher auch immer Wert, und in dieser Bauart (vergl. Abb. 1) war die Laute mit Aufsatz 10chörig oder für die Barockstimmung mit 11, 12 oder 13 Chören ausgestattet.

Die theorbierte Laute entstand bei Umarbeitung einer 6chörigen Laute durch Anbringung eines in der Halsverlängerung gestreckten zweiten Wirbelkastens für die hinzukommenden Baßchöre, unmittelbar angesetzt am abgeknickten ersten Wirbelkasten (siehe Abb. 2). Der besondere Vorteil dieser Bauart, bei der der Lautenmacher eine geschwungene Form der Wirbelkästen des gefälligeren Aussehens

---

[1] Sie wird meist fälschlich als „theorbierte Laute" bezeichnet, während die theorbierten Instrumente einen selbständigen Wirbelkasten für die Bordune hatten, hingegen der „Aufsatz" nur einen Hilfskragen darstellt.

wegen bevorzugt, liegt darin, daß die tieferen vier Baßchöre verschieden lang sein können und jeweils über einen besonderen Sattel laufen. Dadurch klingen die tiefen Baßchöre schöner, denn je tiefer gestimmt um so länger die Saitenmensur.
Die Gruppenbezeichnung aller Baßlauten, d. h. der außer den Griffbrettsaiten längere Bässe aufweisenden Lautenarten war der Name „Erzlaute" (Arciliuto). Dazu gehören theorbierte Laute, Knickhalslaute mit Aufsatz und die Theorbenarten. Für die Lautenmusik der Renaissance wird man am besten zu einer der oben beschriebenen Arten mit 10 Chören (19 Saiten) greifen müssen, wenn man die gesamte Literatur, die bald mit 6, 7, 8, 9 oder 10 Chören rechnet, spielen will.
Die im 16. Jahrhundert erfundene Theorbe (mit 2 Wirbelkästen) hatte keinen abgeknickten ersten Wirbelkasten, sondern derselbe war gestreckt. Der zweite Kragen wurde durch einen verbindenden Zwischenhals in kleinerer oder grösserer Entfernung vom ersteren angebracht. Griffbretthals, 1. Kragen, Zwischenhals und 2. Kragen lagen gewissermaßen in einer Linie. Diese Theorbe gebrauchte man ein Jahrhundert lang (wenigstens auf dem europäischen Kontinent) nur zum Generalbaßspiel, hierzu meist einchörig oder zumindest bei den Bordunsaiten, während die Griffbrettsaiten doppelchörige Anordnung aufwiesen und das Instrument meist mit Metallsaiten, teils aber auch mit Darmsaiten bezogen war. In England blieb um 1670 die Theorbe das alleinige Soloinstrument, nun aber immer doppelchörig wie die verdrängte Knickhalslaute. Die Engländer gaben (schon Anfang des 17. Jahrhunderts) dem Instrument die richtige Bezeichnung „Theorbo-Lute" Theorben-Laute, ein Name, den wir heute auch zur Unterscheidung des Soloinstruments von der Generalbaß-Theorbe anwenden. Im 18. Jahrhundert gab S. L. Weiß mit seinem Beispiel einer doppelchörigen Laute in Theorbenform die Veranlassung zu einem überwiegenden Gebrauch dieser klangstärkeren Theorbenlaute für das Solospiel, die Kammermusik und den Generalbaß. Man behielt aber schlechthin in der Praxis den Namen „Laute" bei, und die Bezeichnungen „Liuto" oder „Arciliuto" in der Solo -und Kammermusik wie in der Generalbaßpraxis ließen die beliebige Verwendung einer Knickhals- oder Theorben-Laute mit den entsprechenden Bässen offen.
Als der große stilistische Umschwung in der Musik nach 1600 die zuletzt überkünstelte Polymelodik verbannte und zum monodischen Musizieren, wie vorher schon bei den Tänzen, schritt, war auch die für die Wiedergabe imitatorischer Vielstimmigkeit berechnete Renaissance-Stimmung überflüssig geworden. Sie hielt sich zwar einerseits bis 1650, andererseits aber versuchte man bereits um 1630 Stimmungsreformen vorzunehmen. Kurze Zeit begegneten die verschiedensten Stimmungen im Gebrauch, bis diesen Wirren ein Ende gesetzt ward durch die allgemeine Annahme der von Denis Gaultier eingeführten Stimmung der 6 Hauptchöre in f' d' a f d A (d-moll), der Quart-Terz-Terz-Stimmung.
Diese neue Stimmung der Barockzeit, um 1650 schon allgemein eingebürgert, blieb bis zum Ende der Lautenistik um 1800 bestehen, wie die ältere Stimmung

also auch rund 180 Jahre. Mit Aufkommen dieser Barockstimmung in d-moll wies die Laute bereits 11 Chöre = 21 Saiten auf, der 7.—11. Chor diatonisch abfallend gestimmt mit dem Tiefenumfang bis C. Der 1. Chor war wieder eine Einzelsaite, der 2.—5. Chor gleich gestimmte Doppelsaiten und der 6.—11. Chor Doppelsaiten in Oktaven. Zu dieser Zeit war auch die Tonhöhe ziemlich die gleiche wie nach unserem Kammerton. Als kleiner Unterschied zwischen älterer und jüngerer Stimmung ist zu beachten, daß der 4. und 5. Chor bei der Renaissance-Laute Oktav-Doppelsaiten, bei der Barock-Laute dagegen unisono gestimmte Doppelsaiten aufwies. Später kam noch der 12. und 13. Chor (H A) hinzu und bei 13 Chören im 18. Jahrhundert bezog man den 1. und 2. Chor mit einer Einzelsaite, nunmehr mit 24 Saiten = 13 Chören.
War die 6—10chörige Laute der Renaissance-Stimmung immer eine Knickhalslaute (auch mit Auffatz oder theorbiert, während die 14chörige Generalbaß-Theorbe als Soloinstrument ausschaltet, wenn auch ausnahmsweise zuweilen solistisch gebraucht), so bevorzugte man bis ins 18. Jahrhundert hinein auch für das 11chörige Instrument der Barock-Stimmung, im 18. Jahrhundert auch für das 13chörige die Knickhalslaute mit Auffatz, bei der die beiden tiefsten Chöre im Auffatz lagen. Seit etwa 1720 machte sich neben der 13chörigen Knickhalslaute die mit ebenso vielen Saiten bezogene Theorben-Laute besonders beliebt der klangvolleren langen Bordunbässe wegen. Bei letzterer lagen 8 Chöre greifbar auf dem Griffbrett und der 9.—13. Chor im Bordunkragen.
Zur Theorbe für das Generalbaßspiel wäre noch zu sagen, daß diese Anfang des 17. Jahrhunderts vornehmlich 14chörig war und blieb. Man verwendete sie, auch während die Sololaute schon lange die klassische d-moll-Stimmung hatte, immer noch in der Renaissance-Stimmung. Erst Silvius Leopold Weiß machte um 1720 die Generalbaß-Theorbe und die Solo-Theorbenlaute zu einem Instrument, indem er durchgehends (bis auf die beiden höchsten Chöre) Doppelsaiten einführte und unter Fortfall des 14. Chores dem Instrument die d-moll-Stimmung gab. Damit wurde die 13chörige Theorbenlaute des 18. Jahrhunderts gleichzeitig das Solo- und Generalbaßinstrument.
Für die Barocklaute in der Stimmung f' d' a f d A kommt also bei der heutigen Spielpraxis am besten ein Knickhalsinstrument mit Auffatz, mit 11 oder 13 Chören (wie Abb. 2) in Betracht, bei dem die beiden tiefsten Auffatzchöre längere Mensur haben. Oder es bleibt die Theorbenform der Laute vorzuziehen (siehe Abb. 4 und 5), die bei 13 Chören den fünf tiefsten eine wesentlich längere Mensur gibt. Unter den Theorbenformen begegnen in alter Zeit verschieden große Arten, von dem kleinsten „Tiorbino" über die normalen Größen bis zu den gewaltigen Ausmaßen der Generalbaß-Theorbe, die aber infolge ihrer Korpusgröße und der langen Mensur der Griffbrettsaiten für Solomusik nicht brauchbar ist. Die beliebtesten Größen waren die mit einer nicht zu weiten Griffbrettmensur ausgestatteten Instrumente, wie sie Magnus Tieffenbrucker gebaut hat (siehe Abb. 4), mit einem nahe dem

1. Kragen angesetzten 2. Wirbelkasten, das gegebene Instrument für die Solo- und Kammermusik oder den kleinen Continuo. Für große Räume, auch für den großen Orchester-Continuo wird man wie früher das vorbildliche Theorbenmodell von Joh. Chr. Hoffmann, dem berühmten Leipziger Lautenmacher des 18. Jahrhunderts, vorziehen, da es mit dem längeren Halsstück zwischen beiden Wirbelkästen (siehe Abb. 5) und den dadurch um etwa 12 cm längeren Bordunbässen das klangstärkste Instrument ist.

Die Frage, ob Darm- oder Metallbünde auf dem Griffbrett anzubringen sind, wurde von mir schon verschiedentlich behandelt. Hier sei nur kurz betont, daß ein sklavisches Festhalten an Darmbünden unsinnig ist, da diese nur ihre Berechtigung hatten bei den Wirren zwischen „reiner" und „temperierter" Stimmung und bei dem eine höhere Saitenlage verursachenden Krummziehen der Hälse bei den alten Instrumenten. Man konnte dann bequem die Bundlagen verschieben, um die Mensur wieder „reinstimmend" zu bekommen. Hingegen wurden bereits seit dem 16. Jahrhundert in verschiedenen Schriften feste Bünde von Elfenbein, Metall oder Hartholz empfohlen.

Der Spieler sollte daher den Metallbünden für seine Laute den Vorzug geben, denn Klangunterschiede zeigen die Instrumente bei Darm-, Elfenbein- oder Metallbünden nicht. Überhaupt sollte man nicht wie es häufig geschieht, nur auf sklavisch kopierte Instrumente sehen, die ein genügend „historisches Aussehen" haben, sondern auch die verschiedenen klanglichen, konstruktiven und spieltechnischen Vorteile und Verbesserungen beachten, die man heute den Instrumenten neben ihrer alten Formgebung mit einer verfeinerten Arbeitstechnik und Spielerfahrung geben kann.

Ist uns erst einmal klar, welche Instrumente für eine klang- und stilgerechte Ausführung der alten Musik vorzuziehen sind, so gewinnt die Frage der vielgestaltigen Spieltechnik Bedeutung. Dabei schenken wir zunächst der Notation besondere Beachtung, da sie bei der Laute mit ihrer eigenartigen Applikatur wichtig ist. Verwendet man das alte Instrument und die alte Stimmung, so bleibt das gegebenste auch die alte Notation, die Lautentabulatur. Es zeigt sich, daß unsere für all und jedes Instrument zwar „passende" Notenschrift in keiner Weise den spieltechnischen Wert der Tabulatur ersetzen kann, da die letztere dem Spieler unmittelbar zeigt, auf welchen Saiten und Bünden die Töne liegen, der etwas geübtere Spieler aber auch die Stimmführung ersieht, hingegen die Notenschrift nicht ersichtlich macht, wo ein Ton (der auf drei verschiedenen Chören erklingen kann) zu greifen ist. Was noch für ein einstimmig zu spielendes Streichinstrument angängig, bleibt für ein Instrument mit komplizierter mehrstimmiger Griffweise, wie die Laute, unzweckmäßig, da besondere Saiten- und Lagenbezeichnungen dauernd beigegeben werden müssen. Der geübte Spieler sieht in der Tabulatur ohnedies nicht mehr nur „Griffe", sondern hat auch die tonliche Vorstellung und liest die Stimmführung heraus. Die Lautentabulatur stellt alles Wichtigste und Wesentliche, eigens für die

Laute bestimmt, bildsam dar mit der klaren Unterscheidung der vielen Saitenchöre, der Bundgriffe und Lagen, der Funktionen der Greif- und Spielhand, also alles nötige instrumentaltechnische Rüstzeug, dessen der Lautenist zur Beherrschung und Überwindung der Technik bedarf.

Als am zweckmäßigsten erwies sich schon früher die französische Buchstabentabulatur, die die anderen Arten gänzlich verdrängte. Sie notierte die Tongriffe der linken Hand auf einem System mit 6 Linien, den 6 Hauptchören der Laute entsprechend. Die Bundgriffe auf den einzelnen Chören (= Linien) sind auf den betreffenden Linien durch Buchstaben in alphabetischer Folge, von a bis n für die Töne vom Sattel bis zum 12. Bund auf jeder Linie gleich, verzeichnet, die tieferen Baßchöre durch das a unter den Linien mit 1, 2, 3 Strichen usw. Die Klangdauer der Töne bestimmen die Notenmensuren über den Linien. Der Spieler findet diese Tabulatur und die Praxis des Lautespiels nach dieser alten Notation in meinem Lehr- und Spielbüchlein „Die doppelchörige Laute“[2] für die verschiedenen alten Stimmungen gezeigt. Das von mir wieder eingeführte Tabulaturspiel vermochte allein, zu der echten alten Spieltechnik der Laute hinzuführen, wenn natürlich der fortgeschrittene Spieler sich auch im Spiel nach der Notenschrift völlig auskennen muß. Es war aber ein grundlegender Wandel nötig, denn die anfänglich und in der „Modezeit“ für die „moderne Laute“ auch zum Zwecke der Erarbeitung alter Lautenmusik übernommene gitarristische Spieltechnik[3] blieb ein vergebliches Bemühen, da die alte Spieltechnik der Laute von gänzlich anderen Voraussetzungen ausging.[4] In spieltechnischer Beziehung waren die meisten Lautenisten den Gitarristen seit etwa 1800 weit voraus, denn letztere (bis zu den neuesten Schulwerken für Gitarre hin) nahmen in sklavischem Ausgehen von der Musiktheorie ihren Anfang bei der wohl für Klavierinstrumente passenden, aber für Gitarre wie Laute unsinnigen „Grundtonart“ C-dur. Beziehungslos und völlig unorganisch wird so der Spieler (auch für die Gitarre!) zu den verschiedensten Tonarten, Kadenzen, Lagen usw. geführt, die — man kann es beinahe bildlich ausdrücken — das Griffbrett quer zerteilen, schön „progressiv geordnet“ nach Grundtonart ohne Vorzeichen, den Tonarten mit einem und mehr Kreuzen, danach ebenso allenfalls noch die B-Tonarten in der 1. und 2. Lage, später auch in den höheren Hauptlagen, Kadenzen usw. Hingegen geht der Weg zum instrumenteigenen Spiel bei Laute und Gitarre (wenn auch hier in der Spieltechnik verschiedenartige Wege gegeben sind) sozusagen die einzelnen Saiten oder Chöre auf und ab, bildlich das Griffbrett entlang. Verschiedene „Lagen“ ergeben sich besonders bei der alten Laute mehr „zufällig“ aus gewissen harmonischen Ruhepunkten. Im wesentlichen aber ist es bei der über An-

[2] Hans Neemann Verlag, Berlin SW 61.

[3] Hier seien als bekannteste Schulen die von H. Scherrer und H. D. Bruger genannt.

[4] Ausführlicher behandelt in meinem Aufsatz „Grundfragen des Lautespiels“ in der „Zeitschrift für Hausmusik“, V. Jg. 1936, Heft 4 (Bärenreiter-Verlag Kassel).

fänger-Applikatur und die vier ersten Bünde hinausgehenden Spieltechnik ein unaufhörliches Auf und Ab mit fortgesetztem Lagenwechsel.
Eine ganz andere Art der Instrumentaltechnik liegt hier vor, deren Wesen bisher merkwürdigerweise kein anderer Spieler entdeckt hat. Auch in keiner der seit 100 Jahren entstandenen Gitarre- oder Lautenschulen findet sich eine Kenntnis davon, wohl weil der Schulschreiber immer in der Materie steckte anstatt darüber zu stehen, und es keinem dieser „Pädagogen“, die gewissermaßen nur die Musiktheorie, Elementar- und Harmonielehre auf das Instrument und seine Applikatur bezogen zeigten, vergönnt war, ohne jede Vorbelastung durch herrschende musiktheoretische Erwägungen nun einmal zu untersuchen, welche Wechselbeziehungen sich aus der gegebenen Grundstimmung und Tonlage auf dem Griffbrett und den natürlichsten Funktionen der Greifhand ergeben.
Als mir vor rund 15 Jahren bei meinen eingehenden Forschungen über alle mit Laute und Lautenmusik zusammenhängenden Fragen auch von der Seite der Spielpraxis her die Aufdeckung der alten Spieltechnik gelang, kamen Erwägungen hinzu, in welcher Weise überhaupt an die technische Erarbeitung des Instruments seitens eines Spielanfängers herangegangen werden könnte, wenn man alles Erlernte und Überkommene (wie auch gedankenlos Übernommene) einschließlich der Notenschrift, der Tonarten- und Harmonielehre ausschaltet und nun eine aus dem Instrument, seiner Stimmung und natürlichsten Applikatur, seiner Eigenart der musikalischen Handhabung für mehrstimmige (kontrapunktische und monodische) Tonsätze sich ergebende „organische Applikatur“ entwickeln würde. Die Untersuchung der alten Lautentabulaturen zeigte, daß schon einzelne Lautenmeister der Renaissance von ähnlichen Punkten ausgegangen waren, wenn auch vielleicht die Mehrzahl weniger Kenntnis davon hatte. Immerhin bleibt zu sagen, daß in alter Zeit die Spieltechnik doch wesentlich mehr organisch entwickelt worden ist. Die früheren Lautenisten kannten wohl die sich natürlich ergebenden und dem Instrument „liegenden“ Tonarten und Griffverbindungen ebenso wie die Kunst des gesangvollen Spiels. Es hätte nun wenig Sinn zu sagen, diese oder jene „Tonarten“ sind natürlich gegeben, denn z. B. bei der Renaissance-Laute kann die Tonart eines Stückes verschieden sein, je nachdem man das Instrument in höherer oder tieferer Stimmung spielte. Hier zeigt sich nochmals, welcher Wert der Tabulatur zukam, die von der spieltechnischen Seite gesehen die Musiktheorie und ihren Ballast ausschaltete. Vom Grundklang eines Chores aufsteigend zeigen sich die Melodieabschnitte und die Akkorde auf Baßtönen der Leersaiten (4.—6. Chor) organisch gegeben, sodaß z. B. bei angenommener Stimmung in e' h, fis d A E die Tonarten A- und D-dur (moll) oder Stimmung in g' d' a f c G die Tonarten F- und C-dur (moll) aus Grundklängen entwickelt die natürlichste Applikatur geben, wie denn auch in der alten Spielmusik für Laute bei den angenommenen Stimmungen diese entsprechenden Tonarten überwiegen. Ich muß zu dieser Frage den Spieler auf mein oben erwähntes Lehr- und Spielbüchlein verweisen, in dem im Extrakt alle

Beispiele der alten Spielpraxis gegeben sind, auch über die hier folgenden Ausführungen zu den einzelnen Spieltechniken. Eine völlig andere Funktion der Greifhand liegt dann vor, wenn wir die Tonarten nehmen, deren Grundklang der Griff des 5. Bundes auf dem 6., 5. oder 4. Chor ergibt mit der „Fesselung“ einzelner Finger. Die Fesselung des Zeigefingers im Quergriff (Barree) ergibt schließlich die dritte Funktionsart der linken Hand, die die höheren Lagen erschließt und zur völligen Ausnutzung des gesamten Griffbretts führt.
Was aber die so wichtige und in der heutigen Gitarren- und Lautentechnik hintangesetzte Erlangung des gesangvollen Spiels betrifft, muß diese aus der erstgenannten Funktion der Greifhand erwachsen. Ich übergehe hier bewußt die Spiel- oder Anschlagshand, die ja auch legato oder staccato anschlagen kann. In großem Maße doch ist ein cantables Spiel von der linken Hand abhängig und spielt die Glissandotechnik (aber mit unhörbarem Gleiten derselben Finger bei zwei- und mehrstimmigen Parallelbewegungen) die gewichtigste Rolle, denn hierbei gehen wir auf den Saiten entlang auf- und abwärts. Mit diesen angedeuteten wichtigsten Fragen stellt sich eine wirklich organisch entwickelte Spieltechnik der Laute dar, die diesem Instrument eigentümlich ist, und wie ich sie ähnlich auch in den für meine Schüler (als Handschriftdruck) ausgegebenen „Gitarre-Studien“ für die Gitarre als ganz neuen Weg gezeigt habe.
Mit allen diesen wichtigen Vorbedingungen ist aber keineswegs die Spieltechnik erschöpft, sondern es beginnt nun erst die eigentliche musikalische Arbeit und die Kultivierung der Klänge. Der Anschlag der Saiten darf für den ernsteren Spieler niemals einförmig sein, wie z. B. der Geiger nicht mit einer einzigen Strichart seines Bogens auskommen kann. Und doch ist bei den Spielern der Laute immer wieder zu beobachten, daß sie glauben genug getan zu haben, wenn sie eine Anschlagsart richtig zuwege bringen und allenfalls dynamische Schattierungen durch den Wechsel der Anschlagsstelle, mit weicherem Ton näher dem Griffbrett und härteren Ton nahe dem Steg, hervorbringen. Dann aber unterscheiden sich z. B. Tanztypen wie etwa Gavotte, Menuett und Sarabande lediglich durch verschiedene Tempi, und es fehlt jede Klangcharakteristik bei verschiedenen Tanzarten. Dazu verhilft wohl zum kleinen Teil die Anwendung von legato und staccato, fast ausnahmslos unbekannt ist aber die meisterliche Spieltechnik, wie sie die großen Lautenisten beherrschten, — man kann hier an die vollendete klangliche und virtuose Spieltechnik, dazu die überaus variable Toncharakteristik des berühmten Silv. Leop. Weiß denken, wie sie uns E. G. Baron in seiner „Untersuchung des Instruments der Lauten“ (1727) schildert oder die Weiß'schen Kompositionen sie zeigen. Wenn ich die Laute oder Theorbe spiele, so muß ich immer wieder die verschiedenartigsten Klänge hervorbringen, ob nun aus der Renaissance die verschiedensten Recercare und Fantasien gespielt werden oder von den älteren Tänzen die reigenartige Pavane, die ländlerische Galliarde oder lebhafter hüpfende Courante, die wirbelnde Volte usw. Noch charakteristischer sind die Barock-Tänze wiederzuge-

ben, die lustige Allemande, die capriciöse Courante mit den virtuosen Figuren als „der Lautenisten Meisterstück" (wie sie Mattheson nennt), die rhythmisch schwerwiegende und doch schwebende Sarabande, die heitere Gavotte usw. Die Kammermusik erfordert daneben noch andere Klänge und die Laute muß hier im Wettstreit mit den anderen Instrumenten nicht allein ihre Klangeigenart herauskehren, sondern zuweilen dem satten voluminösen Ton der Orgel in der Mittellage und Tiefe, dem ätherischen Klang der Flöte in der Höhe nahekommen, bei schnellen hohen Tonfiguren perlend und spritzig wirken in der Art des Streicher-spiccato, ohne aber etwa den Ton dieser Instrumente nachzuahmen. Mit anderen Anschlagsarten wieder ist beim Generalbaßspiel zu rechnen, wo es öfter auf eine große Resonanz ankommt, wenn eine kleinere oder größere Zahl anderer Orchesterinstrumente mitgebt.
Für alle diese verschiedenartigsten Klangarten der Laute und Theorbe, ohne die mechanischen Hilfsmittel der Tasteninstrumente in der Registrierung, kommt man nicht mit einer guten Anschlagsart und Nuancierung durch Wechsel der Anschlagstelle, durch gebundene oder gestoßene Töne aus. Hierzu bedarf es außerdem unendlich variabler Anschlagsarten an sich, also der differenziertesten Arbeit der Anschlagsfinger, die sich natürlich nicht einfach beschreiben läßt. Erst durch eine so durchgebildete Anschlagskunst kann die Laute und Theorbe vollkommen beherrscht und ihr ganzer Klangreichtum ausgeschöpft werden. Selbstverständlich müssen dazu alle sonstigen Spieltechniken erarbeitet sein, das legato durch Abzug und Einfall der Greiffinger in großen Passagen und Figuren, mit der gleichen Technik Triller, Mordent, Doppelschlag, Schleifer usw., die vielen Arten des Arpeggio u. a. m. Lediglich mit dem Spiel nach der Tabulatur kommt der solistisch interessierte Lautenspieler leichter zu der alten Spieltechnik, denn die Tabulatur ist der Schlüssel zur Lautenkunst. Von meinen zahlreichen Neuausgaben alter Lautenmusik liegt das meiste auch mit Tabulatur vor[5] und findet der Spieler damit eine Fülle von Solo- und Kammermusik der bedeutendsten Meister für die verschiedenen historischen Lautenarten und die alten Stimmungen.
Es muß noch betont werden, daß — entgegen der landläufigen Meinung, bei der Laute mit einigen Akkorden auskommen zu können — die spieltechnische Erarbeitung des historischen Instruments schwierig ist, komplizierter noch als das Spiel von Tasten- oder Streichinstrumenten. Denn liegen bei den ersteren die Tontasten schon da und kann der Geiger viel einfacher mit dem Bogen auch die schnellsten Passagen, Figuren und Verzierungen bringen, so muß der Lautenist hingegen nicht allein die Töne greifen, sondern auch im Einzelschlag der Finger, einer unerhörten

[5] „Alte Meister der Laute" (16.—18. Jhdt.) 4 Hefte; „Alte deutsche Lautenlieder" (mit Tabul.); „Alte Haus- und Kammermusik mit Laute" (Werke von Haydn, Daube, Lauffensteiner, Kohaut, Kuhf), sämtlich im Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde; „Der Lautenkreis" (Spielblätter d. Jahrgänge 1932–36) und die Publikationsreihe „Archiv alter Lautenmusik" (Solo- und Kammermusikreihen) im Hans Neemann Verlag, Berlin SW 61.

Sicherheit des Tastgefühls und der Zusammenarbeit beider Hände die schnellsten Läufe und Figuren, dabei noch mehrstimmig klingend, zu meistern vermögen. Eine vollendete Beherrschung allein aber vermag schließlich in der Praxis zu zeigen, welche ungeahnten Klangmöglichkeiten der alten Laute und Theorbe innewohnen.

ZUR WIEDERBELEBUNG DES GAMBENSPIELS

VON AUGUST WENZINGER

Es kann sich in einem kurzen Aufsatz nicht darum handeln, genaue Spielanweisungen für das Gambenspiel zu geben; dafür sei auf die Schulen verwiesen (siehe S. 159 f.). Es soll hier nur angedeutet werden auf die auch in alter Zeit bewußt erkannte Trennung verschiedener Instrumentalfamilien, wie die der Geigen und Gamben, und ihrer verschiedenen wesensgemäßen Handhabung.

Als zu Anfang dieses Jahrhunderts die Viola da Gamba besonders durch Paul Grümmer und Christian Döbereiner aus ihrem mehr als hundertjährigen Dornröschenschlaf geweckt wurde, standen im Vordergrund des Interesses die Sonaten und obligaten Arien-Begleitungen von Bach und Händel. Es waren Werke einer Zeit, in der die Gambe nur noch gelegentlich neben dem Violoncello aus besonderen klanglichen oder technischen Gründen verwendet wurde; in der sie aber nicht mehr der eigentliche Träger der Streichmusik war, den Höhepunkt ihres Stils also schon überschritten hatte. So wird z. B. in der Baß-Arie der Matthäus-Passion „Komm süßes Kreuz" das textliche Bild vom „süßen" „Kreuz" durch die Verbindung des zarten, süßen Gambentones mit der Schwere der schleppenden Rhythmen und der lastenden Fülle der vielstimmigen Akkorde angedeutet. Der Gambist sah sich bei diesen gelegentlichen Aufgaben in Aufführungen mit großem Chor und großem Orchester gezwungen, aus seinem Instrument möglichst viel Ton herauszuholen, griff dafür zu den Mitteln, die ihm vom Cello-Spiel her geläufig waren und glich dadurch das Gambenspiel dem Cello-Spiel an. Die ganze Aufführungspraxis ging meistens ja auch darauf aus, den klassischen und vorklassischen Instrumental- und Chorklang dem romantischen anzugleichen und letzten Endes z. B. ein Werk des Barock nur unter dem Gesichtswinkel zu betrachten, inwieweit es Vorläufer für den Stil z. B. Beethovens sei.

Heute ist die Lage doch wesentlich anders. Die vielen Neuausgaben und Aufführungen alter Musik schaffen die Möglichkeit, zu vergleichen, und vervollständigen dadurch unser Bild der einzelnen Meister und Epochen. Wir sind bestrebt, das Werk nicht nur seiner Struktur sondern auch seiner klanglichen Gestalt nach immer mehr aus sich heraus und mit den Mitteln seiner Zeit zu verstehen und darzustellen: und das nicht aus rein philologischen Gründen, sondern weil vom künstlerischen Erleben aus beide, Struktur und Klang, unlöslich mit dem Wesen des Kunstwerks verknüpft sind. Ein langer Weg! der sich immer irgendwie mit Kompromissen

wird abfinden müssen; die gehören zu jeder nachschaffenden Kunstübung. Das Entscheidende ist aber, ob man sich überhaupt auf diesen Weg ehrlich suchend begeben will, oder ob man von vornherein aus irgendwelchen Bequemlichkeitsgründen sich mit einem „ignoramus et ignorabimus" zur Ruhe setzt.

Auf diesem Weg erhebt sich bald die Forderung nach der Kenntnis der alten Instrumental-Spielpraxis, die ja mit dem Klangbild aufs innigste zusammenhängt, ein Gebiet, das im allgemeinen noch wenig bearbeitet ist und unbedingt eine Zusammenarbeit von Wissenschaft und Praxis erfordert. Am besten sind die Voraussetzungen beim Cembalo- und Clavichord-Spiel, da hier die theoretischen Werke von Ph. E. Bach, Couperin u. a. genauen Aufschluß über das Spiel geben. Für das Geigenspiel haben wir in den Schulen des 18. Jahrhunderts eine ziemlich lückenlose Übersicht, während für die Spielpraxis des 17. Jahrhunderts nur sehr ungenaue und spärliche Belege vorliegen.

Ein wichtiger Grund, warum der ausübende Musiker meist sehr wenig vom Spielstil der alten Zeit weiß, liegt darin, daß Fragen des Stils, der Artikulation, der Verzierungen usw. nicht im Notenbild des betreffenden Stückes festgehalten wurden, sondern auf Grund des beim Lehrer, aus der gedruckten Schule oder durch das Hören Gelernten bei der Ausführung improvisiert wurden. Auch für das Gambenspiel sind wichtige und ausführliche Schulen vorhanden. Es handelt sich um folgende Werke:

Hans Gerle (1526 und 1532) Musica Teutsch auf die Instrument... (Bibliothek Berlin, Wolfenbüttel) vgl. N/M 3, 344.

Silvestro Ganassi (1542—43), Regola rubertina (Faksimile-Ausgabe von Max Schneider, Kistner & Siegel, 1924)

Diego Ortiz (1553), Tratado de glosas (Neuausgabe Max Schneider, Bärenreiter-Verlag)

Michael Praetorius (1619), Syntagma musicum, 2. und 3. Teil (Faksimile-Neudruck des 2. Teil im Bärenreiter-Verlag)

Marin Mersenne (1636), Harmonie Universelle (Bibliothek Dresden und Wolfenbüttel) B. Lpz.

Christopher Simpson (1759 und 1667), The division Violist (Bibliothek Berlin u. a.)

Thomas Mace (1676), The musick's Monument (Bibliothek Berlin)

Jean Rousseau (1687), Traite de la Viole (Bibliothek Berlin und München)

Marin Marais (1686—1711), Vorreden zu den „Pieces des Violes" Buch 1—5, (Bibliothek Rostock, Berlin)

Eisel (1738), Musicus autodidactus (Bibliothek Berlin, Basel, Wien) B. Lpz.

Joachim Quantz (1752), Verschiedene Kapitel im „Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen".

An neuerer Literatur über das alte Gambenspiel wäre zu nennen:

Edmund v. d. Straeten (1914), The Violoncell and the Viols

Arnold Dolmetsch, The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries (Novello, London)

Eugenio Albini, La Viola da Gamba in Italia (Rivista musicale italiana, vol. 28, 1921)
W. J. v. Wasielewski (1925), Das Violoncello und seine Geschichte (Breitkopf & Härtel)
Gerald R. Hayes (1928 ff.), Musical Instruments and their Music, 1500—1750
Band II. (The Viols and other bowed Instruments)
Joseph Bacher (1923), Die Viola da Gamba (Bärenreiter-Verlag, BA 606)
August Wenzinger (1935), Gambenübung (Bärenreiter-Verlag, BA 950)

Ein Studien-Material also, das sich auf einen Zeitraum von über 200 Jahren erstreckt! Dabei gehen die Werke von Ganassi, Simpson und Rousseau gerade auch auf die rein spieltechnischen Probleme ein. Wir können darum mit Sicherheit annehmen, daß die Merkmale, die von allen gemeinsam erwähnt werden, auch wirklich allgemein gegolten haben. Dazu kommt noch ein reiches Bildmaterial, das zum größten Teil die literarischen Angaben stützt. Wenn wir heutzutage wieder zur Gambe greifen aus dem Bedürfnis heraus, die Musik, die für dieses Instrument geschrieben ist, auch wieder darauf zu spielen, so ist es wohl das Naheliegendste, bei den Meistern der Hochblüte des Gambenspiels in die Schule zu gehen, und von ihnen den „Gambenstil" zu erlernen.

Feststehende Merkmale des Gambenspiels waren nun zu allen Zeiten, im Unterschied zu den Instrumenten der Geigenfamilie, einerseits die Bünde am Hals des Instrumentes (von der Laute herstammend), andererseits die sogenannte „Unterhandhaltung" des Bogens und die damit zusammenhängende Bogenform. Daß der Stachel eine Erfindung der neuesten Zeit ist, und daß noch die Cellisten vor zwei Generationen vielfach ohne Stachel gespielt haben, sei nebenbei erwähnt. Die Instrumente, ob Cello oder Gambe, wurden früher mit den Knien gehalten, oder wenn sie zu groß waren, auf eine feste Unterlage gestellt.

Es ist nun zu untersuchen, was an der alten Technik wesentlich zum Klang gehört, und was vielleicht nur mangelnder technischer Durchbildung zuzuschreiben ist. Denn im bloßen nachahmenden Historizismus darf sich keine Ausübung erschöpfen; sie wäre ohne Leben und Berechtigung. Im rein Technischen ist wohl ein wirklicher Fortschritt möglich: z. B. ist die Einführung des Daumengebrauchs beim Klavier durch Bach ein wirklicher technischer Fortschritt, der nichts an der klanglichen Gestalt des Kunstwerks ändert. Die oben angegebenen Spielmerkmale gehören nun aber als wesentliche Mittel mit zum eigentlichen Ton der Gambe. Sie fallen also schon ins Gebiet des Künstlerischen, in dem es einen Fortschritt im eigentlichen Sinn nicht gibt.

Wie deutlich in alter Zeit der Stil-Unterschied zwischen der Geigen- und Gambenfamilie und ihren Techniken erkannt wurde, mögen einige literarische Zeugnisse belegen:

1. Mersenne (1636), Harmonie Universelle IV, Seite 195: „Quant au Violon, et à la Lyre moderne, on peut les appeler: imitateurs de la Viole, comme ils sont de la voix: mais ils ne l'esgallent pas, car le Violon a trop de rudesse, d'autant que l'on est contraint de le monter de trop grosses chordes pour esclater dans les sujets ausquelles il est naturellement propre, et si on le monte comme la Viole, il n'en sera différent qu'en ce qu'il n'a point de touches".

„Was die Geige und die moderne Viola betrifft, so kann man sie Nachahmer der Gambe nennen, so wie sie auch Nachahmer der Stimme sind: Aber sie reichen nicht an sie heran, denn die Geige hat zuviel Roheit, da man gezwungen ist, zu dicke Saiten aufzuziehen, um in den Stücken durchzudringen, die für sie geschrieben sind: Wenn man sie aber in der Weise der Gamben (mit Saiten) bezieht, so unterscheidet sie sich von dieser nur noch darin, daß sie keine Bünde hat."

2. Jean Rousseau (1687), Traité de la Viole, Seite 107:: Si la Viole... est un corps, on peut dire, que l'Archet en est l'ame... De plus on sçait que c'est une des choses qui met de la différence entre la Viole et le Violon; parce que le coup d'Archet est tout opposé." — Seite 73: „... prendre garde afin de ne pas sortir de l'esprit du Jeu de l'Instrument, qui ne veut pas estre traité à la Manière du Violon, dont le propre est d'animer, au lieu que le propre du Dessus de Viole est de flatter."

„Wenn die Gambe ein Körper ist, so kann man sagen, daß der Bogen die Seele dazu ist... Außerdem weiß man, daß sie (Bogentechnik) eines der Dinge ist, die den Unterschied zwischen Gambe und Geige ausmachen; weil der Bogenstrich ganz entgegengesetzt ist... Darauf achten, daß man nicht aus dem Spielstil (Geist des Spiels) des Instruments herausfalle, das nicht behandelt werden will, wie die Geige, deren Eigenart es ist, anzuregen, während es die Eigenart der (Diskant-) Gambe ist, zu schmeicheln."

3. Georg Muffat (1695), Vorrede zum „Florilegium musicum" II, Seite 16: „In Angreiffung deß Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittleren Geigen mit den Lullisten über eins, indem sie die Haare mit dem Daumen andrucken, und die andere Finger auff deß Bogens Rucken legen. Welche Weise auch bei dem Baß von denen Lullisten insgemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleinen Geigen antrifft die welschen, als welche die Haare unberührt lassen wie auch in dem Baß die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holz und die Haare legen, unterschieden!"

4. J. J. Quantz (1752), Versuch einer Anweisung..., XVII. IV § 2 (über die Violoncellisten): „Einige streichen mit dem Bogen so, wie es bey der Viola da Gamba üblich ist.... Andere machen hingegen es wie die Violinisten.... Diese letztere Art ist bei den Italiänern üblich.... Überhaupt muß der Violoncellist bemühet seyn, einen dicken, runden, und männlichen Ton aus dem Instrumente zu bringen: Wozu die Art, wie er den Bogen führet... viel beyträgt."

Derselbe, XVII, V § 4: „... Drücket man eine lange und dicke Seyte, die nicht so straff als eine kurze gespannet werden kann, auf das Griffbrett, so schlägt dieselbe, weil ihre Zitterung einen weiteren Umfang einnimmt, unterwärts auf das Holz. Sind aber Bünde auf dem Griffbrett, so wird diese Hinderniß gehoben. Die Seyten werden alsdenn, durch das Band, mehr in die Höhe gehalten, und können also ihre Vibration ungehindert machen, und folglich den natürlichen Ton, der im Instrumente liegt, von sich geben."

Diese wenigen Beispiele zeigen, daß es sich bei der besonderen Spielart der Gamben nicht um eine unbeholfene noch unentwickelte Technik der alten Spieler handeln kann, sondern daß hier mit einem, uns leider oft verlorengegangenen Feingefühl der Zusammenhang zwischen dem Wesen des Instruments und seiner Handhabung klar erschaut und bewahrt wurde. Wenn einige Bilder der Frühzeit in der Form der Instrumente, einige des 18. Jahrhunderts in der Spielart Abweichungen und Ungenauigkeiten wiedergeben, so können sie am ganzen Bestand nichts ändern. Es ist wohl möglich, daß im 18. Jahrhundert ein Cellist einmal in seiner Weise auf der Gambe gespielt hat; dagegen kann man aber ebensoviele Bilder und literarische Belege anführen, nach denen Cellisten in der Art der Gambisten Cello spielen.

Zu den baulichen Merkmalen, die das Wesen der Gamben-Instrumente gegenüber den Geigen entscheidend beeinflussen, gehören hauptsächlich:

1. Der flache Boden mit den verhältnismäßig dicken Versteifungen.
2. Die hohen Zargen und die abweichende Form des Gamben-Instrumentes.
3. Die leichtere Bauart.
4. Der niedrige Steg und der damit zusammenhängende Saitenwinkel.
5. Die Bespannung mit 6 Saiten in Quart-Terz-Stimmung.

Alle diese Momente, von denen oft bei neuzeitlichen Nachbauten nur unter Verlust des klanglichen „Timbre's" abgewichen wird, geben der Gambe jenen schwebenden, silberigen, stilleren Klang, der besonders im Gambenchor von großem Zauber ist und durch kein anderes Instrument ersetzt werden kann. Er ist zwar nicht so voll und rund, wie beim Cello und bei der Geige, dafür durchsichtiger, hat mehr „Haltung", fast möchte man sagen, er ist „aristokratischer". Tatsächlich war ja auch die Geige lange Zeit ein nicht hoffähiges Instrument, während die Gambe, besonders auch von den Hofdamen, gern gespielt wurde.

Diesem wesentlichen Klangcharakter entspricht auch die Spielart, indem:

1. die Bünde in der von Quantz besagten Weise den Ton freier machen,
2. die „Unterhandhaltung" des Bogens, die verhältnismäßig dünne Saite weniger belastet und dadurch freier schwingen, sowie die Strichbewegungen des Spielers in der Richtung der Finger- und Handgelenke ausführen läßt (während bei der „Oberhandhaltung" die Strichbewegung schief zur Bewegungsrichtung der Gelenke verläuft): Dadurch ist ein viel leichterer Bogenwechsel und Detaché-Strich möglich, dessen Mangel wir beim Geigen- und Cello-Spiel durch die vielen Legato-Stricharten überbrücken,
3. auch der Mangel des Stachels dem Instrument die Bodenresonanz nicht gibt, und so den Ton eben auch zurückhaltender und intimer bleiben läßt, ein Umstand, der mehr beim chorischen, als beim solistischen Spiel ins Gewicht fällt.

Es kann deshalb nicht anders als ein Verstoß gegen das Wesen des „Gambenstils" bezeichnet werden, wenn dieser Zusammenhang zwischen Instrument und Handhabung zerrissen wird. Es handelt sich doch nicht darum, daß wir Gambe spielen, nur weil man auf 6 Saiten vollere Doppelgriffe ausführen kann, als auf

4. Auch nicht darum, daß wir ein Instrument, das als seinen eigensten Zauber eben gerade das Intime, das Unaufdringliche hat, nun in möglichst großen Sälen möglichst laut spielen. Ja letzten Endes doch auch nicht darum, die Gambe „über sich selbst hinaus zu entwickeln" zu einem Instrument gesteigerten romantischen oder modernen Ausdrucks (dafür müßte man eben ein neues Instrument erfinden). Wenn die Betrachtung alter Meisterwerke einen wirklichen Sinn und eine fruchtbare Wirkung auf das Schaffen der eigenen Zeit haben soll, so kann das nicht auf dem Weg einer „Interpretatio Romana", einer Umdeutung geschehen, sondern nur auf dem Weg einer möglichst klaren und sauberen Erkenntnis des Wesens und eines Vertiefens in die Gesetze dieser Werke; eine Forderung, die in den bildenden Künsten ohne weiteres anerkannt wird.

Die Anwendung der Geigentechnik auf die Gambeninstrumente bedeutet aber über das Gesagte hinaus sogar einen künstlerischen wie technischen Rückschritt; denn in jeder Beziehung sind die alten Stücke den so gebauten und so gespielten Instrumenten „auf den Leib geschrieben", sie setzen diese Technik voraus. Der Gambenchor erhält gegenüber dem modernen Streichquartett seine große natürliche Verschmelzungsfähigkeit gerade durch den bei allen Instrumenten auf gleiche Weise (Bogen- und Instrumentenhaltung) und unter gleichen Umständen (Bünde) erzeugten Ton. In der solistischen Literatur können wesentliche Manieren wie der „Close-Shake" Simpson's (gleich dem Pincé oder Flattement bei Marais, dem Battement Rousseau's) der den alten Gesangs-Trillo vertritt, nur mit Hilfe der Bünde richtig ausgeführt werden: zwei benachbarte Finger werden eng zusammengepreßt, der untere von beiden drückt die Saite aufs Griffbrett, der obere schlägt durch Vibrato-Bewegung der Hand die Saite leicht auf den Bund. Dadurch entsteht ein „Triller ohne Wechselnote"; ohne Bund würde er einfach zu einem Viertelston-Trillern. Im drei- und mehrstimmigen Spiel, dem „Jeu d'Harmonie" Rousseau's klingen die zuerst angestrichenen unteren Töne, wenn Bünde die freie Schwingung der Saiten erlauben, viel klarer und länger nach, als ohne solche. Die Grifftechnik, von der Laute herstammend, nützt im mehrstimmigen Spiel die sog. Quergriffe virtuos aus, die nur mit Bünden zuverlässig sind. Griff-Folgen wie



sind ohne Bünde wohl kaum zuverlässig und klanglich einwandfrei darzustellen. Bogentechnisch ergeben besonders die sehr schnellen, virtuosen Detaché-Passagen

bei der Ausführung mit „Unterhandhaltung" ein vollständig anderes klangliches Bild. Meistens wird heute diese, dem Cellisten wenig zusagende Strichart durch Legato oder Spiccato ersetzt. In der Bogenführung hat die moderne Art der Bogenbelastung bei allen Streichern die Fähigkeit zum leichten und gewandten Non-Legato-Spiel,[1] das die Grundlage der ganzen alten Artikulation ist, fast vollständig vernichtet.

Besonders im 16. Jahrhundert besteht die Regel, die Mersenne so faßt:
„Il faut seulement remarquer, que l'on doit user d'autant de coup d'Archet que de battemans du doigt qui martelle, si l'on veut, que le Martellement soit agréable: mais il faut seulement le faire couler aux tremblements." — „Man muß nur beachten, daß man ebensoviele Bogenstriche wie Fingeraufschläge des Spielfingers ausführen muß, wenn diese Fingeraufschläge angenehm sein sollen: aber man muß sie nur binden bei Trillern."

So sagt auch Rousseau, daß man Passagen nur insofern binden dürfe, als es der Geist, der Affekt des Stückes erfordere. Doch diese Fragen gehen über den Rahmen unseres Aufsatzes hinaus. Es soll hier ja nur der Zusammenhang zwischen dem Ausdruck einer Zeit und ihren Mitteln untersucht werden.

Daß auch die ausdrucksvollen Manieren, wie Vibrato und Glissando, wenn sie nötig sind, auf einer Gambe mit Bünden ausgeführt werden können, zeigen die Anweisungen in alten Schulen. So sagt Rousseau a. a. O., Seite 101 nach Erwähnung des „Battement" (s. o.): „La Langueur se fait en variant le doigt sur la Touche;" Marais: En balançant la main". „Das Vibrato wird durch „Vibrieren" des Fingers auf dem Bund ausgeführt."

„La plainte (bei Rousseau das Glissando) se fait en traisnant le doigt sur la chorde d'une touche à l'autre prochaine en descendant sans le lever . . . cette agrément . . . est fort touchant et patetique parce qu'il touche en passant les degrez Enharmoniques". „Das Glissando wird ausgeführt, indem der Finger auf der Saite von einem Bund zum anderen herunterschleift ohne aufgehoben zu werden . . . diese Verzierung . . . ist sehr rührend und pathetisch, weil sie im Vorübergleiten die enharmonischen Töne streift."

Noch ein letztes Bedenken muß erwähnt werden: Es könnten Bünde und Bogenhaltung einerseits für die virtuose Gambentechnik hinderlich, andererseits für die Cello- oder Geigentechnik des Lernenden schädlich sein. Der erste Einwand kommt daher, daß der Cellist, der die Gambe zum erstenmal in die Hand nimmt, voll Ungeduld meint, er müsse gleich schon Bach-Sonaten spielen können. Es kann für das ganze Studium der alten Instrumente nicht genug davor gewarnt werden, immer nur auf die letzten und schwersten Werke des 18. Jahrhunderts sein Augenmerk

[1] Vergl. für Blasinstrumente: Gustav Scheck, Der Weg zu den Blas-Instrumenten im Handbuch der Musikpraxis (Athenaion-Verlag), für Tasteninstrumente z. B. auch Carl Bittner „Zur Wiedergabe der Musik des 18. Jahrhunderts" in „Die Musik-Woche", 4. Jahrgang 1936, Nr. 30.

zu richten. Wir müssen den ganzen Entwicklungsgang des Instrumental-Spiels vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in uns aufgenommen, müssen Bach und Händel und die anderen Meister nicht nur „rückschauend", sondern sozusagen „von vorne" erarbeitet haben, um wirklich den Stil und die Spieltechnik zu beherrschen. Wer nicht seine Spielweise im Gambenchor erprobt und in ihn eingeordnet hat, wird nie ganz heimisch in ihr werden. Hat er es aber einmal (und immer wieder!) getan, so wird sie ihm auch für die schwersten Stücke genügen, wie sie den alten Meistern genügt hat. — Der zweite Einwand ist eigentlich unsachlicher Art, denn er hängt mit der Geschicklichkeit des Lernenden zusammen und kann nicht generell beantwortet werden. Sicher ist jedoch, daß gerade das Spiel mit Bünden eine ganz ausgezeichnete Schule der Geschmacksreinigung und der Ökonomie der Darstellung bedeutet. Das Ohr gewöhnt sich an viel ruhigere und klarere Tongebung, die Intonation wird nicht durch das übermäßige Vibrato verdunkelt (wie man auf Bünden rein spielt, vergl. Bacher a. a. O. Seite 26). Die Beschäftigung mit der „Unterhandhaltung" gibt außerordentlich wertvolle Aufschlüsse über die allgemeine Physiologie der Bogenführung.

Sollen nun allerdings solche Bemühungen um diese Fragen des Klanges und seiner feinen Zusammenhänge einen tieferen Sinn für unser Musikleben bekommen, so dürfen auch die gleichen Bestrebungen in den anderen Instrumental-Familien nicht fehlen. Die Forderung nach der möglichst originalgetreuen Darstellung der alten Kunstwerke ist eine durchaus allgemeine. Blas- wie Streich- und Tasteninstrumente müssen aufeinander abgestimmt sein, die Sänger müssen sich einzuordnen wissen und vor allem: die Musikanten und Hörer müssen hören lernen. Es ist keine unfruchtbare Überfeinerung, die wir da fordern, sondern ein Offensein für die kla- ren, zarten und verinnerlichten Pastelltöne einer Kunst, die berufen ist, auf dem Weg zur Klärung und Vertiefung, zur Erziehung und Befruchtung unserer Musikübung Entscheidendes beizutragen.

NSTRUMENTE ZUM TANZ

VON WILHELM TWITTENHOFF

on der flüchtigste Blick in ein Instrumentenlexikon zeigt, wie aus der unüber- n Fülle von Musikinstrumenten zu allen Zeiten und bei jedem Volke nur eine begrenzte Anzahl von Tonwerkzeugen lebendig war; und von allen Längs- itten durch die Musikgeschichte ist wohl am reizvollsten die Untersuchung, e Ursachen für diese Auswahl nur weniger Instrumente maßgebend, welche ünde für das Klangideal einer Zeit, einer Rasse und eines Volkes bestimmend aren.

se Gründe liegen nur in den seltensten Fällen und nur für die jüngste Entwick- auf rein musikalisch-klanglichem Gebiete. Religiös-kultische, soziologische, psy-

chologische, volkswirtschaftliche, technische — also alles außermusikalische Gesichtspunkte sind nicht nur in den Primitivkulturen, sondern auch in unserer Kultur viel wichtiger gewesen als ästhetische Ansprüche und Ideale. Die Reihenfolge dieser Gesichtspunkte ist in etwa ihrer historischen Folge entsprechend, gleichzeitig aber kennzeichnet sie einen Entwicklungszug, den man als ständig zunehmende Profanierung der Musik und ihrer Mittel schon des Öfteren beschrieben hat.

Die Profanierung der Musikinstrumente ist gleichbedeutend ihrer allmählichen „Entzauberung", ihres allmählichen Verlustes magischer Eindruckskraft und altüberlieferter Symbolwerte. Nur mühsam hüten die Kulte der modernen Religionen letzte Reste dieser Zauberkraft, etwa die gewaltige Sprache großer oder den sphärischen Klang kleiner Glocken. Schon ist die Orgel, einst mühsam dem profanen Bereiche entrissen und als Königin der Instrumente in das Gotteshaus gestellt, in jedem größeren Kino zu finden, und Instrumente, die in anderen Ländern heilige Kultinstrumente sind, geben uns das Zeichen zum Mittagessen.

Doch immer noch bleibt ein Rest jenes magischen Zaubers übrig; immer wieder versuchen die Menschen, außerhalb des kunstvollen Baus ihrer Tonkunst, der in seinen Einzelheiten schließlich nur dem „Sachverständigen" faßbar ist, etwas von dem zauberhaften Reiz der Urklänge lebendig werden zu lassen, und häufig werden Versuche dieser Art dort am fruchtbarsten, wo die Musik nicht als gesonderte Tonkunst, sondern in Verbindung mit Sprache, Mimik oder Bewegung als Trägerin uralter Funktionen auftrat.

Es kann nicht überraschen, wenn die Musik am wenigsten in ihrer Verbindung mit der Bewegung auf den Zauber des Klanges verzichten kann, den die sinnvollen Zusammenhänge einer eigentlichen Tonkunst leichter vermissen lassen. Bleibt doch der Mensch trotz aller großartigen technischen Entwicklung dasselbe körperbedingte Wesen, ewig gebunden an Herzschlag und Atmung, auf zwei Beinen schreitend und auch im ekstatischen Außersichsein noch dem Leibe verhaftet. Der Reiz einer zündenden Marschmusik liegt nicht so sehr in ihrer melodisch-harmonischen Struktur, in ihrem mehr oder weniger kunstvollen Bau, sondern in dem Maß ihrer klanglich-rhythmischen Eindruckskraft, in ihrer Fähigkeit, vitale Energien im Hörer auszulösen. Das Gleiche gilt für alle Tanzmusik und alle Musik zu sportlichen oder turnerischen Bewegungsabläufen.

Nun lehrt uns zwar die Geschichte etwa des europäischen Gesellschaftstanzes, daß die Kunstinstrumente in gleicher Weise der Tanzbegleitung wie der höheren Musikpflege dienen konnten, ein Violenchor also die feierlichen Hoftänze begleiten wie auch sakrale Musik wiedergeben durfte. Aber abgesehen davon, daß ja noch im späten Mittelalter sakrale Tänze kultischen Ursprungs lebendig waren, also Tanzkunst und Kult noch in unterirdischer Beziehung zueinander standen, so waren doch schon zur gleichen Zeit den verschiedenen Ständen und ihren Tänzen verschiedene Instrumente zugeordnet. Mit wachsendem Ausgleich der Kastenunterschiede schwanden solche Zuordnungen. Aber nicht die Tatsache, daß der Bauer vorüber-

gehend zur Drehleier, Sackpfeife, Pfeife und Trommel tanzte, während der Adel und Bürgerstand längst die kunstvollen Instrumente heranzogen, ist so wichtig und betonenswert, sondern eine hiermit zusammenhängende Erscheinung: Ein und dasselbe Instrument trägt anderen Charakter und verlangt eine andere Spielart, je nachdem, ob es der Kunstübung oder der Bewegungsbegleitung dient. Im ersteren Falle erstrebt der Spieler einen möglichst „schönen", gepflegten, veredelten Ton, im zweiten aber einen möglichst charakteristischen. Denn diesem wohnt eine viel stärkere Suggestionskraft inne. Der charakteristische, also häufig ganz entstellte und unnatürlich gemachte Ton besaß die größte Zauberwirkung. In welchem Maße allerdings Reste davon zur Banalität abgesunken sind, spüren wir etwa an dem verächtlichen Beigeschmack, den das Wort „Klangzauber" inzwischen erhalten hat.

Fast wichtiger also als das Instrument selbst, das man zur Bewegungsbegleitung benutzt, ist die Art und Weise, wie man es benutzt. — In Arbeaus Orchéographie (1588) heißt es: „Ist es unumgänglich notwendig, daß bei den Pavanen und niedrigen Tänzen das Tambourin und die Flöte gespielt werden? — Nein, denn wer wollte, kann sie auch auf Geigen, Spinetten, Querflöten mit 9 Löchern, Hoboen und allen Arten von Instrumenten spielen lassen; sogar gesungen können sie werden, doch unterstützt das Tambourin mit seinen Schlägen vorzüglich die verschiedenen Stellungen der Füße, die in den Tänzen vorkommen". Herrscht hier hinsichtlich der Melodieinstrumente die größte Freizügigkeit, so taucht mit dem Tambourin ein neues Element auf: Zu allen Zeiten sind Schlaginstrumente vorwiegend zur Bewegungsbegleitung herangezogen oder in solcher Kunstmusik verwandt worden, deren unmittelbare Zusammenhänge mit der Bewegung noch spürbar waren. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Zunächst dienen sie dazu, das rhythmische Gerüst klar und eindeutig wiederzugeben. Die große Trommel ist für die Marsch- und Tanzmusik größerer Spielgruppen wichtiger als manches Melodieinstrument. Dann aber haben die Schlaginstrumente noch am ehesten etwas von der magischen Kraft bewahrt, die wir kurz andeuteten. Bei anderen Instrumenten ist die durch sie erzeugte Musik immer wichtiger geworden, ihr Klang als Selbstwert immer mehr in Hintergrund getreten. Der Klang der Schlaginstrumente, oft mehr Geräusch als Ton, kann erst in zweiter Linie der Musik dienstbar gemacht werden, er ist für sie nicht mehr als die Würze der Speise. Umso eindringlicher ist seine Wirkung auf die ursprünglich vitalen Schichten im Menschen. Ob der Lärm, den man in früheren Zeiten vor Beginn von Schlachten erzeugte, den eigenen Mut steigern und den Feind einschüchtern sollte, ob man mit ähnlich primitiven Mitteln heute noch gruselige und unheimliche Stimmungen hinter den Kulissen der Bühne erzeugt, ob der leise Trommelwirbel die Nervenspannung beim Zuschauen einer akrobatischen Höchstleistung bannt, — es sind dieses die letzten Reste einer beschwörenden Magie, mit der man in Urzeiten Dämonen abwehrte oder Unwetter verjagte. Wie der Rhythmus unter den musikalischen Elementen der vitalen Seite

des Menschen zugeordnet ist, so auch die zu seiner Darstellung geeigneten Klangwerkzeuge.
Die Vernachlässigung des rhythmischen Elementes hat im Laufe der letzten Jahrhunderte naturnotwendig ein Zurücktreten des Schlaginstrumentes zur Folge. Und wenn wir in den letzten Jahrzehnten an verschiedenen Stellen einen Einbruch der Schlaginstrumente in die Bereiche der Gebrauchs-, Unterhaltungs- und Kunstmusik erleben, so lehrt uns ein Blick in die Geschichte, daß hierfür nicht musikalische Ursachen maßgebend sind, daß es vielmehr die letzte und vielleicht aufschlußreichste Ausstrahlung einer Wandlung ist, die unser gesamtes Lebensgefühl im Augenblick durchmacht. Es ist der Zug zum Körperhaften, Einfachen und Ursprünglichen, der in Zeiten bedrohlicher Dekadenz die Lebensgestaltung und mit ihr die Kunst zu reformieren sucht.
Der Einfluß des Körperhaften zeigt sich bei der Musik im Hervortreten eines — vielleicht fälschlicherweise sogenannten — motorischen Elementes, das im Vergleich zur geistig-seelischen Kultiviertheit einer romantischen Musikepoche häufig wie ungepflegte Barbarei erscheinen mag, dessen Ablehnung aber nur dann überzeugend begründet werden kann, wenn man gleichzeitig auch andere entscheidende Kennzeichen unserer Epoche ablehnt. Alle unmittelbaren Ausdrucksformen der neuen Körperlichkeit: Sport-Gymnastik-Tanz — bestimmen das Gesicht unserer Zeit mehr als jene Züge, die aus vergangener Zeit noch in diese hineinreichen. Und alle Versuche, für frühere Epochen einen engen Bezug von Musik und Leben festzustellen, würden ja durch die gegenteilige Tatsache in der Gegenwart widerlegt.
Wenn aber die Musik von dem neuen „Körpersinn" beeinflußt wurde, so vor allem deshalb, weil sie — obgleich immer in einem besonders engen Verhältnis zum Tanz stehend — in jüngster Zeit mit einer neuen Form der Tanzkunst, dem sogenannten „neuen, deutschen Tanz" in fruchtbare und anregende Wechselbeziehung getreten ist.
Der neue Tanz entstand im wesentlichen aus einer bewußten Reaktion gegen die erstarrten Formen des klassischen Balletts. Er brach zunächst auch radikal mit der musikalischen Tradition. Das ging so weit, daß einige Jahre hindurch viel von Versuchen um den musiklosen Tanz die Rede war. Dieser war jedoch nur eine kurzlebige Übergangserscheinung. Zum Nutzen der weiteren Entwicklung fing man wieder mit dem Allereinfachsten an, und in rasendem Tempo machte man die wichtigsten Phasen nochmal durch, die das Korrelat Musik—Tanz im Laufe der Jahrtausende hinter sich hatte. Laute der menschlichen Stimme, in rhythmischer oder unrhythmischer Folge ausgestoßen, der Klang von Rasseln und Trommeln, Becken und Gongs, einfachste Tonfolgen auf Pansflöten geblasen — alles das diente der Bewegungssteigerung. Nicht Musik wollte man, sondern ihre primitivsten Bausteine, den Klang an sich als Stimulans. Nur so entzog man sich der tyrannischen Herrschaft musikalischer Formen und konnte umso unbeeinflußter den Gesetzen tänzerischer Formgestaltung nachspüren.

Obgleich man also hier noch kaum von Musik sprechen konnte, so bildete doch das „Geräuschorchester" den fruchtbarsten Ansatzpunkt der weiteren Entwicklung. Seine Instrumente konnten nicht nur die feste, rhythmische Basis des Tanzes abgeben, sie besaßen in ihrer Unmittelbarkeit auch noch etwas von dem Klangzauber, den das Instrument zum Tanz benötigte. Um aus dem Geräuschorchester ein Klangorchester werden zu lassen, das auch musikalischen Ansprüchen genügte, bedurfte es vor allem der Ergänzung durch geeignete Melodieinstrumente.

Vielfältig sind die Versuche, die man zur Lösung dieser Frage anstellte. Wirklich gelungen und für die Zukunft weiter ausbaufähig scheint nur das Orchester der Güntherschule-München zu sein, das im Laufe des letzten Jahrzehnts unter der Leitung Carl Orffs entstand und in vielen Gastspielen der Tanzgruppe einer breiteren Öffentlichkeit vorgeführt wurde. Sein Aufbau ist etwa folgender:

Kleine und bei Bedarf große Pauken, verschiedene Trommeln, Becken, Rasseln und sonstige Schlaginstrumente geben das rhythmische Fundament; hinzu treten die „Stabspiele", also die Familie der Xylophone in einer besonderen Bauart, Metallophone und das Glockenspiel. Stehen die Stabspiele auf der Grenze von rhythmischen und melodischen Instrumenten, so kommen mit den Blockflöten in ihren verschiedenen Größen rein melodische Instrumente hinzu. Diesen Grundstock ergänzen Streichinstrumente (Gamben, Fiedeln), Zupfinstrumente (Lauten, Guitarren, Spinettino), gelegentlich auch Singstimme und kleine Flötenorgel (Portativ). Bestimmend für diese Auswahl war unter anderem der Gesichtspunkt, daß die Bedienung eines solchen Begleitorchesters möglichst von Bewegungsschülerinnen selbst erfolgen muß. Es wurde so eine Einheit von Musik und Tanz erreicht, wie sie in der von uns überschaubaren, geschichtlichen Epoche wohl einzigartig ist.[1]

Wir sagten bereits, daß man nur bedingt von Instrumenten reden kann, die ausschließlich oder vornehmlich zur Bewegungsbegleitung geeignet seien. So kann diese Lösung des Problems „Tanzorchester" auch nicht als einzig mögliche erklärt werden. Nur glauben wir in ihr den bisher fruchtbarsten Versuch zu sehen, die neue Welt des Körperlichen im Musikalisch-Klanglichen lebendig werden zu lassen. Noch stehen wir vielen Erscheinungen der Gegenwart zu befangen gegenüber, als daß wir schon beurteilen könnten, wie sich der Einfluß der neuen Körperlichkeit auf die Musik weiter auswirkt. Doch bietet uns die Musikgeschichte viele Beispiele dafür, wie grundlegende Stilwandlungen häufig begleitet oder gar verursacht wurden von dem Durchbruch des körperlich-vitalen Seins. Ob nun gesundere und primitivere Völker die Kultur älterer bestimmend beeinflussen, ob „niedere" Volksschichten in höhere eindringen – immer ist es eine neue Phase in der Auseinandersetzung von Körper und Geist, die ihre Ausstrahlungen auch in die Bereiche der Musik, vor allem ihres Klangideals sendet.

[1] Nähere Einzelheiten über dieses Instrumentarium, seine Spielbehandlung, damit zusammenhängende Stil- und Musizierfragen findet man in dem theoretischen Einführungsheft des Verfassers zum „Orff-Schulwerk" (Verlag Schott, Mainz).

KARL FRIEDRICH ZELTERS REDE AUF FRIEDRICH DEN GROSSEN

VON JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Zum Gedenken an die 150. Wiederkehr des Todestages des großen Königs und königlichen Förderers der Musik (17. August 1786).

In den „Altpreußischen Forschungen", Jahrgang 12, Heft 2 (1935) habe ich die Briefe veröffentlicht, die Zelter, der Begründer der preußischen Musikpflege, anläßlich seines Aufenthalts in Königsberg (22. Juli bis 15. September 1809) in tagebuchartiger Folge schrieb. Der dazugehörige Brief aus Danzig folgt in den Mitteilungen des Westpr. Geschichtsvereins.

In jenen kultur- und musikhistorisch gleich aufschlußreichen Königsberger Briefen, die u. a. auch eine ausführliche Schilderung der Uraufführung der „Gunst des Augenblicks" (Neuausg. in Nagels Archiv) im Königsberger Schloß enthalten, beschreibt Zelter auch jene Feier des Todestages Friedrichs des Großen, die am 17. August im Hause des Kronprinzen begangen wurde. Dabei sprachen der alte Kriegsrat Scheffner, der geistige Vater dieser Gedenkfeier, Delbrück, der Erzieher des Kronprinzen, der Historiker der Königsberger Universität Prof. Hüllmann und endlich Zelter. Während die drei ersten Reden uns leider verloren sind, findet sich Zelters Rede — wohl auf Grund einer eigenen Niederschrift des Altmeisters — in dem großen Werk über Friedrich d. Gr. von J. D. E. Preuß (Berlin 1833, 3. Bd., S. 480ff.). Die Rede, schlicht, kurz und kräftig und zugleich ein Zeugnis von Zelters originellen Geiste, enthält soviel aufschlußreiche Bemerkungen über den großen König, seine Musikauffassung und das Musikleben seiner Zeit, daß sie einen Neudruck verdient. Wir lassen sie hier ungekürzt und unverändert folgen; nur zwei unwichtige Anmerkungen über Graun und Hasse fielen weg.

„Sowie es Naturen giebt, denen bescheidentlich jeder Raum groß genug und das Besondere deswegen zuwider ist, weil sie dadurch aus ihrem Gleise gerathen und die Anspannung zu fürchten haben; so giebt es von Zeit zu Zeit Einen für viele, der das Besondre gern und leicht ergreift und muthig unternimmt, was bedenklich, ja unmöglich scheint, weil er seinen Grund sicher, seinen Willen fest und seine Regsamkeit dauerhaft weiß.

Einen solchen hat die Welt am heutigen Tage verloren; aber sie hat ihn auch besessen, sie hat ihn sich geboren, sie darf nicht trauren, denn sie darf sich sein rühmen.

Friedrich der Große hat gelebt! Ja er ist nicht gestorben wenn seine Nachkommen dankbar empfinden: wie er lebt! Sie selber werden leben, wenn sie erkennen, was so schwer war ins Werk zu richten und jetzt so leicht ist auszusprechen.

Der hohe Mann, von dem ich rede, in welchem Kreise des Wissens und Wirkens war er nicht bekannt und geehrt. Mögen Andere ihn anders rühmen, wir wollen sagen, was wir wissen; wiederholen, was uns erbaut und belehrt hat. Denn die

Nachwelt soll rein das Eine vom Andern absondern, so erscheint das Leben eines großen Mannes endlich wie ein Planetensystem am Firmamente, wo Sonne, Mond und Sterne ihre wahre Bedeutung erst durch die Zeit gewinnen und behalten.

Friedrich der Gr. aber, welcher von Königen ein König, von Helden ein Held, von Weisen ein Weiser genannt wird, hat sich auch in der Tonkunst den Namen eines Künstlers in sehr hohem Grade erworben und da ich so glücklich gewesen bin, mehrere Proben seines künstlerischen Talentes von guten Händen zu erhalten; da ich selber diesen König in guten Jahren unter den Lebendigen gesehen habe, da ich unter seinen Bewunderern solche weiß, die selber Bewunderung verdienen; so habe ich mit ehrfurchtsvollem Vergnügen die Aufforderung angenommen, dieser hohen Versammlung am Tage seines Gedächtnisses folgende noch nicht allgemein bekannten Züge seines schönen Lebens vorzutragen.

Man weiß, daß Friedrich der Gr. seine Mutter kindlich, bis an ihren Tod verehrte. So bewies er sich auch gegen seine Lehrer in beständiger Ehrfurcht. Unter den Lehrern war Quanz, der den König auf der Flöte unterwies, besonders merkwürdig.

Quanz war ein großer, starker, ernsthafter und rauher Mann. Er unterrichtete seinen hohen Schüler streng und ließ ihm keine Fehler durch; ja er fuhr den König an, der immer willig war zu thun, was der Meister befahl. Dies gab Quanzen so viel Muth und Ansehen gegen andre Künstler, daß diese die Meinung hegten, der König fürchte Quanzen wirklich und Quanz bediene sich dieses Vertrauens mehr als billig sei. Aber Quanz war der vollkommenste Flötenspieler seiner Zeit und dabei ein fruchtreicher und trefflicher Componist. Der König wählte also schon in seiner Jugend den besten vorhandenen Meister und ehrte ihn und behielt ihn nicht allein bis an seinen Tod; aber er übertraf ihn auch in der Kunst.

Daß dieses ziemlich allgemeine Urteil nicht übertrieben und, was Königen leicht widerfährt, schmeichlerisch ist, erhellet daraus: daß diejenigen, die ihn spielen gehört hatten, auch nach seinem Tode noch mit Entzücken von seinem Talente sprachen. Fasch, der dem Könige 30 Jahre gedient und ihn 14 Jahre überlebt hat, sagte mir verschiedentlich: er habe das Rührende und Edle im Vortrag des Adagio nur bei dreien Virtuosen in der Vollkommenheit gehört. Der erste sei sein Freund Emanuel Bach auf dem Klavier, der andere Franz Benda auf der Violine und der dritte sei der König auf der Flöte gewesen.

In wiefern der König überhaupt ein Kenner der Künste und ihrer Ausüber war, läßt sich aber auch aus der Wahl der Leute abnehmen, welche er zur Verschönerung der italiänischen Oper berief: die größten Sänger, Spieler, Architekten, Maler, Tänzer und Componisten seiner Zeit waren im Dienste seiner italiänischen Oper. Die Namen Salimbeni, Astroa, Romani, Mara, Todi, Bach, Fasch, Quanz, Franz Benda, Graun, Hasse, Georg Benda, Reichardt, Duport, Kirnberger, Knobelsdorf, Barbarini, Galliari werden lange genannt werden, wie er sie nannte.

Die Urtheile des Königs über die Produktionen solcher Meister waren sinnvoll, kühn, treffend. Wenn die Artisten viel leisteten, forderte er auch viel und es mochte es schwer sein, ihm etwas einzureden, das er nicht wohl übersehen und überdacht hätte.

Der König begehrte von seinem Kapellmeister Graun öfter, daß er ihm Opernarien zum zweiten Male machen mußte, wenn ihm die ersten nicht gefielen. Graun, der mit vieler Leichtigkeit arbeitete und den König liebte, that dies eine Zeitlang unverdrossen, die zweiten Versuche gefielen dem König jedoch immer noch minder als die ersten. Einstmals befahl der König, daß Graun die Arie Misero pargelotto aus der Oper Demofoonte zum zweiten Male in Musik setzen solle. Graun weigerte sich, dies zu thun und behauptete, die Arie sei gut und er könne sie nicht besser machen. Hierauf ließ der König diese Arie von Hassens Composition in die Graunsche Oper einlegen, welche sonst für weniger schön galt, als die Graunsche. Diese aber bekam dadurch eine Celebrität und wurde überall im Publikum als Lieblingsarie gesungen, indem man die Meinung hegte: der König habe Graunen Unrecht getan. Selbst Fasch schien dieser Meinung gewesen zu sein.

Viele Jahre nachher, als Fasch einst mit dem Könige allein und die Rede von Opern war, nahm Fasch Gelegenheit, Graun's Arie Misero pargoletto zu loben. Der König ließ Faschen rein ausreden und sagte dann ganz gelassen: „Die Arie möchte sich gefallen lassen wer da wolle, aber sie sei viel zu lang für die Situazion. Ein Componist müsse sich hüten, tief traurige Empfindungen über Maß auszuspinnen. Das eigentliche Interesse an den Leidenschaften bestehe im Werden und Wachsen; die Ruhe sei ihnen nicht eigen, man könne alle an der Fehler einer Musik leichter ertragen, als eine Traurigkeit, die nicht von der Stelle rücke."

Graun liebte den König so sehr, daß er am 8. August 1759 vor Schrecken und Antheil am hitzigen Brustfieber starb, als die Nachricht in Berlin bekannt wurde, der König habe (23. Juli) die Schlacht bei Züllichau verloren.

Einen diesem ganz entgegengesetzten künstlerischen Charakter hatte der große C. P. E. Bach, der so wie Graun und Quanz dem Könige schon als Kronprinzen gedient hatte. Dieser geistreiche Mann und originelle Komponist liebte den König auch, als einen schönen Geist und großen König; aber er ließ dem Könige keine seiner machthabenden Ansprüche an Genie und Kunst gelten. Er behauptete, der König sei zwar gebietender Herr in seinem Lande, doch nicht im Reiche der Kunst, wo Götter walten, von denen alles Talent ausgehe und wieder dahin zurückführe. Ein Künstler sei ein von höherer Hand ausgestatteter Sohn des Himmels, der der Welt angehöre, wie die Welt ihm und daher keiner irdischen Beherrschung unterworfen sei. Eine solche Gesinnung lag nun kaum noch in den Gränzen der Toleranz des großen Friedrich; auch Bach's Compositionen fanden keinen Beifall, aber der König mußte ihn achten und sah es sehr ungern, als Bach seinen Abschied nahm und nach Hamburg ging.

Das heitere jovialische Wesen dieses Mannnes stach nun auch merklich ab gegen die angemaßte Gravität des Quanz über welche Bach sich lustig machte, wenn andere sich davon gekränkt fühlten. Das Übergewicht aber, welches Quanzens Compositionen dadurch gewannen, daß der König nicht leicht andere Stücke spielte und hörte, hatte längst die Eifersucht der übrigen Musiker des Königs, und also auch wohl Bachs erregt, der um diese Zeit seine besten Sachen schrieb. Dagegen wurde Bach's göttliches Spiel auf dem Klavier um so mehr anerkannt. Hasse hatte bei seiner Anwesenheit in Potsdam dem König dreisthin erklärt: Bach sei der größte Tonkünstler in der Welt. So soll er ferner von Bach's Simfonie aus E moll versichert haben: er habe in seinem Leben kein so erhabenes und geistvolles Stück gehört. Es kann sein, daß dies unter Bachs zahlreichen Freunden ganz allgemeine Urtheil hinwieder Quanzens Eifersucht erregt habe, und so ergab sich eine künstlerische Spannung zwischen diesen beiden Componisten, worüber Bach seine Anmerkungen gelegentlich nicht unterdrückte. Indessen schien Bach seine Lust darinnen zu finden, mittelbar in gutem Vernehmen mit Quanz zu bleiben, indem er der Madame Quanz, der man viel Gewalt über ihren Mann beilegte, den Hof dadurch machte, daß er ihrem beißigen Schoßhunde Leckereien mitbrachte und dafür der gestrengen Gebieterin unangebellt die Hand küßte.

In einer muntern Gesellschaft wurde davon gesprochen, wie der König, dem so leicht keiner etwas recht machen könne, sich gleichwohl von Quanzen so vieles gefallen lasse; mit welchem unerträglichen Stolze sich denn Quanz über andere erhebe und dafür sich wieder von seiner Frau ruhig tyrannisiren lasse.

Bach, der so lange geschwiegen hatte, gab der Gesellschaft ein Rätsel auf: Welches wohl das fürchterlichste Thier sei in der Preußischen Monarchie? Alles bemühte sich, doch keiner errieth das Räthsel. Endlich sagte Bach: Dieses fürchterlichste Thier in der ganzen preußischen Monarchie, ja in ganz Europa, sei kein anderes, als Madame Quanzens — Schoßhund. Denn dies Thier sei so fürchterlich, daß sogar Mad. Quanz sich davor fürchte; vor Mad. Quanz aber fürchte sich Herr Quanz, und vor Herrn Quanz wieder der größte Monarch der ganzen Welt, Friedrich der Große.

Der König erfuhr diesen Spaß von Marq. d'Argens und lachte sehr darüber: Hütet euch ja, mein lieber Marquis, sagte der König, daß Quanz diese Geschichte nicht erfährt, sonst jagt er uns alle aus dem Dienst.

Kirnberger hatte einst etwas Kritisches gegen Quanz drucken lassen und in dieser Schrift wenig von der Ehrfurcht gezeigt, die Quanz als Lehrer des Königs zu fordern schien. Quanz war darüber so entrüstet, daß er es dem Könige klagte und hinzusetzte: Der Kirnberger verdiene fortgejagt zu werden. Behüte Gott! sagte der König, das müssen wir weit klüger machen! Monsieur Quanz muß gegen Kirnberger wieder schreiben, so behalten wir einen tüchtigen Mann im Lande und kriegen eine treffliche Schrift mehr! Man kann des Guten nicht zu viel haben!

Wenn man solche Züge des Geistes, Edelmuthes, der Besonnenheit, Kraft und **Würde von einem** und eben demselben Manne, wie leichte Funken zur Erhellung **des gemeinen Lebens,** gleichsam nebenher abfallen sieht; wenn man hinzudenkt, **daß dieser Mann ein** König war, unser König war; so möge der Geist der Freude **auf jeden Preußen** hernieder kommen, ihn mit Ehrfurcht, Muth und Geduld zu **erfüllen, aber auch** den edlen Trieb erhalten, eines solchen Königs mit Liebe und **Treue zu gedenken.“**

„HERAKLES" IM FREILICHTTHEATER ZUR FEST-AUFFÜHRUNG AUF DER DIETRICH ECKART-BÜHNE / VON FRED HAMEL

Die Errichtung der Dietrich Eckart-Bühne im Reichssportfeld und ihre feierliche **Eröffnung** anläßlich der Olympischen Spiele hat auch auf künstlerischem Gebiet **Ereignisse** mit sich gebracht, deren volle Tragweite in diesen Tagen der großen **Rekordleistungen** von der großen Öffentlichkeit, ja selbst von den Fachleuten kaum richtig zu ermessen war. Schließlich handelte es sich nicht nur darum, eine Freilichtbühne von den völlig beispiellosen Dimensionen, die sich am nüchternsten in der Fassungskraft von 20000 Zuschauern ausdrücken, als Mittlerin eines Gemeinschaftserlebnisses größten Umfangs auszuprobieren; sondern es mußten, dem repräsentativen Anlaß zufolge, mit einem dichterischen und einem musikalischen Werk auch von vornherein geschlossene künstlerische Wirkungen erreicht werden.

Das Problem war also ein doppeltes: einmal Werke aufzuspüren, die überhaupt zu solchen Aufführungen geeignet sind, und sodann, auch die erforderlichen technischen und stilistischen Aufführungsmöglichkeiten zu finden, die Werk und Bühne auch wirklich in einander aufgehen lassen. Bei dem Dichtwerk waren die Voraussetzungen verhältnismäßig einfachere, weil man zu einer Schöpfung (Eberhard Wolfgang Möllers „Frankenburger Würfelspiel“) greifen konnte, die eigens zu diesem Zweck entstanden, also gleichsam aus den Gegebenheiten dieser Bühne herausgewachsen war. An die Bereitstellung eines eigenen musikalischen Werkes aber war in dem verfügbaren Zeitraum natürlich nicht zu denken. Hier mußte also zunächst sorgfältige Umschau gehalten werden nach einem Werk, das sich zur Übertragung in den gegebenen Rahmen geeignet erwies; und da die Musik auch akustisch viel empfindlicher ist als das gesprochene Wort (Paul Höffers Bühnenmusik zum „Frankenburger Würfelspiel“ ist unter diesem Gesichtspunkt weniger entscheidend), mußten sich auch für die Durchführung ungleich größere Schwierigkeiten ergeben.

*

Um nach dieser notwendigen Umreißung der allgemeinen Fragestellung im besonderen auf das musikalische **Ereignis** einzugehen, so ist zunächst zu sagen, daß **das** erste Problem, die Wahl des Werkes, ganz außerordentlich glücklich gelöst

worden ist. Händels „Herakles", der dazu ausersehen wurde, wird zwar gemeinhin in der musikalischen Fachliteratur in die Gattung des „Oratoriums", also der unszenischen Schöpfungen verwiesen. Es schneidet dabei in der wertkritischen Betrachtung[1] recht ehrenhaft ab, wird aber in der Nebenordnung zu den großen biblischen Oratorien Händels unwillkürlich, doch zwangläufig in die zweite Linie gedrängt. Kein Zweifel, daß Händel, auf die rein oratorischen Wirkung hin gesehen, in seinen berühmten Meisterwerken Großartigeres gegeben hat als im „Herakles".

Händel selbst aber nannte ihn „a musical drama", und das hätte er nicht getan, wenn ihm bei der Komposition nicht, wie zuvor bei der „Esther", die ja ganz ähnlich als „a masque" bezeichnet ist, eine szenische Vision vorgeschwebt hätte. Unter diesem Gesichtspunkt, der bei diesem Anlaß unausgesprochen geltend gemacht wird, gewinnt der „Herakles" ein völlig anderes Aussehen. Man nehme den Text, den Thomas Broughton nach den „Trachinierinnen" des Sophokles formte: ein tragisches Gedicht, groß und streng, ohne alle Intrigenseichtigkeit der italienischen Opernlibrettisten und (zumal wenn man es auf Dejanira als eigentliche Hauptgestalt bezieht) eines Shakespeareschen Erbteils nicht unwürdig. Oder man halte sich an die Musik: die Bevorzugung vorwärtstreibender Akkompagnati (Nr. 3, Nr. 14)[2], die Durchbrechung der schematischen Dacapo-Arie (Nr. 2, Nr. 17 u. a.), die leidenschaftlichen Temporückungen der Sinfonia Nr. 23, die Dissonanzenhäufung beim Beginn des Eifersuchtschors (Nr. 14) und vor allem die kühne Überlagerung von Rezitativ und Arioso mit den unablässigen Modulationen bei der Verzweiflung Dejaniras (Nr. 28), dem genialen Höhepunkt der Partitur: dann wird man sich bewußt, daß diese ungeheure dramatische Inspiration eben nur aus einer szenischen Vorstellung entsprungen sein kann, und daß man dies Werk nicht in die Geschichte des Oratoriums, sondern in die der Oper zu verweisen hat.

Tut man das aber, dann muß man auch zugeben, daß Händel den Kampf um die Oper durchaus nicht so resignierend aufgegeben hat, wie es bisher den Anschein hatte. Vielmehr hat er mit „Semele" und „Herakles", bereichert um die Mittel des Oratoriums, die englische Dichtung und den Chor, einen letzten und triumphalen Angriff auf sie unternommen. Ja, seine Verbindung mit Brougthon kommt in ihrem Ergebnis der Glucks mit Calzabigi und du Roullet so nahe, daß die Opernreform hier gleichsam vorweggenommen erscheint. Mit dem einzigen Unterschied, daß der Chor noch nicht dramatisch beteiligter, sondern moralisch betrachtender Faktor ist, eine Annäherung an das ewige Opernideal einer Wiedergeburt der antiken Tragödie, wie sie weder zuvor noch seither einem Opernschöpfer gelungen ist.

---

[1] [illegible], Schering u. a.

[2] Zählung nach dem Klavierauszug der Chrysanderschen Bearbeitung, die hier mit einigen kleinen Änderungen verwendet wurde.

Darüber, daß dies Werk auch heute nach szenischer Aufführung schreit, braucht ein Wort dennach nicht mehr verloren zu werden. Ja, es ist Ehrensache, zuzugeben, daß diese Aufführung erst zu seiner richtigen Erkenntnis überhaupt den Schlüssel gegeben hat. Denn, und das ist das Erstaunliche: so problematisch die Renaissance der Händel-Oper im Spielplan unserer Opernhäuser geblieben ist, so unmittelbar ist die breite Zuschauerschaft von dieser Aufführung des „Herakles“ auf der Freilichtbühne angesprochen worden.
Dieses Ergebnis ist um so erstaunlicher, als das zweite Problem, das der entsprechenden Aufführungstechnik, noch durchaus in den Anfängen seiner Lösung steckt. Man muß bedenken, daß bei der ungeheuren Weite der Dimensionen unter freiem Himmel mit normalen Klangmitteln nichts auszurichten wäre. Während bei Chor und Orchester gerade noch die Möglichkeit besteht, durch das rein musikalische Hilfsmittel einer Massenbesetzung eine ausreichende Klangstärke zu erreichen, wäre eine Aufführung noch vor wenigen Jahren an der physischen Begrenzung der Solostimmen gescheitert.
Heute gibt uns die Entwicklung des Verfahrens der elektrischen Klangverstärkung auch hier die Möglichkeit an die Hand, der Widerstände Herr zu werden. Es ist auf der Dietrich Eckart-Bühne[3] in großzügiger Weise zur Anwendung gelangt. Auf dem Spielfeld selbst ist von der Firma Telefunken eine ortsfeste Anlage eingebaut worden. Zahlreiche Anschlußstellen dienen dem Anschluß der Mikrophone an den Verstärker, während die zugehörigen Lautsprecher, gleichfalls über die ganze Bühne verteilt, völlig unauffällig in die Architektur eingebaut bzw. in der abschließenden Waldlandschaft verborgen sind. Es ist die Aufgabe des Tonmeisters, vom Regieraum unterhalb der Führerloge aus jeweils nur das Mikrophon einzuschalten, an dem der Sänger Aufstellung nimmt, und es an den nächstgelegenen Lautsprecher anzuschließen, sodaß die akustische „Richtwirkung“ mit dem optischen Eindruck in Übereinstimmung steht.
Abgesehen von den Solostimmen ist noch eine Verstärkung des Instrumentalbasses (Continuo) und des akkompagnierenden Cembalos erforderlich. Für die Baßkontur ist beim „Herakles“ erstmalig die unmittelbare elektische Klangerzeugung durch das Trautonium in Anwendung gekommen, das sich damit ein außerordentlich fruchtbares Verwendungsgebiet erobert hat. Die Verstärkung des Cembalo erfolgt unabhängig in einem Verfahren, das ebenfalls Friedrich Trautwein, der Schöpfer des Trautoniums, bereits ausgearbeitet hatte. Und zwar wurden die Lautsprecher des Trautoniums und des Cembalo-Verstärkers paarweise gemeinsam angeordnet; zwei dieser Lautsprecherpaare strahlen symmetrisch in den Zuschauerraum ab, die beiden anderen seitwärts an den äußeren Flanken des Orchesters zu den Chören und zur Bühne hin.

[3] Die nachfolgenden elektroakustischen Angaben verdanke ich einer liebenswürdigen Auskunft Professor Dr. Friedrich Trautweins.

Durch diese Einrichtung ist eine sehr wesentliche Unterstützung des Kontakts zwischen den weit auseinandergezogenen Klanggruppen erreicht worden. Er reicht, wie der Eindruck des Hörers ergibt, noch nicht völlig aus, um bei dem Einfluß der großen Entfernungen im Verhältnis zur Schallgeschwindigkeit gelegentliche kleine Verschiebungen im Zusammenwirken der verschiedenen akustischen Faktoren auszuschließen. Hier ergibt sich die Aufgabe für die weitere Arbeit, die nach dem heutigen Stande akustischer und elektroakustischer Erfahrung, also durch engere räumliche Zusammenfassung der Klangerzeuger und reichlichere Anwendung interner Übertragung, in absehbarer Zeit zu lösen sein dürfte. Einer imponierenden Leistung des Dirigenten der Aufführung, Professor Dr. Fritz Steins, ist es zu danken, wenn auch diesmal bereits eine völlig reibungslose und ungefährdete musikalische Durchführung zustande kam.

*

Die Behandlung des Aufführungsstils ergibt sich aus alledem eigentlich von selbst. Eine Wiedergabe im Sinne eines barocken Zeitstils, wie er für eine musikhistorische Aufrollung des Händelproblems in Frage käme, kann hier keinesfalls zur Diskussion stehen: das ergibt sich musikalisch schon aus dem Zwang zum klanglichen Fresko, szenisch aus dem Charakter der Bühne. Um so eindrucksvoller ist die völlig natürliche Lösung, die hier in der Verschmelzung von Werk und äußeren Gegebenheiten erreicht worden ist. Musikalisch ist, von der Projizierung auf die räumlichen Maßstäbe abgesehen, unter Fritz Steins Leitung das erstaunliche Gleichgewicht der verschiedenen Klangelemente, ja sogar die weitgehende Erhaltung der Klarheit der polyphonen Konturen zu bewundern.

Die Inszenierung hat Hanns Niedecken-Gebhard, im Einklang mit der Bühne, nach Gewandung und Gestik auf den klassischen Untergrund der Handlung abgestimmt.[1] So ist es nicht der zeitbedingte, wohl aber der zeitlose Händel, der hier in großartiger Weise erstand. Und wahrlich: wenn einer, so darf Händel nach dieser Aufführung als einer der großen zeitlosen Klassiker gelten, der als Torhüter am Eingang des Geistes der Antike in die Zeit Goethes und Beethovens steht. Die starke Resonanz der Aufführung hat bewiesen, daß wir mit dieser ersten Aufführung eines musikalischen Dramas auf der Dietrich Eckart-Bühne auf dem richtigen Wege einer die Allgemeinheit bewegenden Erneuerung des Theaters stehen — auch wenn er technisch noch im Zeichen der Sammlung notwendiger Erfahrungen, der Fühlungnahme von neuem Gestaltungswillen und wegweisenden Vergangenheitskräften — kurz, einer Pioniertat großen Stils stand.

[1] Die räumliche Weite dieses Spielfeldes gibt zugleich eine viel idealere Möglichkeit, die großen Sologesänge und affektmalenden Chöre und Sinfonien gestisch „auszuspielen“, als es auf einer geschlossenen Bühne der Fall ist. Dies die bedeutsamste Entdeckung des Abends und zugleich die Begründung des außergewöhnlichen „Publikumserfolges“.

Diskussionsecke

Wir beabsichtigen, hier Fragen, die von praktischem Interesse sind, zur Diskussion zu stellen und **bitten um Stellungnahme** der am Thema Interessierten.

Wir geben das Wort dem Konzertmeister des Kasseler Staatstheaters in der Frage des **Bachbogens. Die** historische Seite der Frage ist trotz Beckmann: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, 1918, S. 45 und 76 keineswegs gelöst. Der Verfasser versucht nun, angeregt durch Schering (Neue Zeitschrift für Musik 1904, S. 677) und Schweitzer: Bach 1908, S. 361 ff. eine praktische modernisierende Lösung, eine Verbindung der Vorzüge der älteren, gewölbten Stange und moderner Spannfähigkeit. Schweitzer hat die Konstruktion des Verfassers begrüßt (vgl. Schweizer. Musik-Zeitung 1935, Heft 6). D. Schriftl.

BACHS SOLOVIOLINSONATEN ORIGINAL

VON ROLPH SCHROEDER

Beim Anhören Bachscher Solosonaten für Violine, insbesondere der berühmten Chaconne, ist es auch dem mit den Gegebenheiten des Streichinstrumentenspiels weniger vertrauten Hörer aufgefallen, daß sich der Spieler irgendwie im Widerspruch mit den Forderungen des Komponisten befinden müsse. Die ausgedehnten 3- und 4-stimmigen Stellen erklingen nicht in der Klarheit und Ruhe, wie wir sie von Bach niedergeschrieben sehen oder sie uns etwa auf der Orgel wiedergegeben denken. An Stelle eines ruhigen Nebeneinander im Weiterschreiten der einzelnen Stimmen, hören wir ein gewaltsames Nacheinander von Tönen, das bekannte Arpeggio der Akkorde, welches zudem oft nicht frei von störenden Nebengeräuschen ist. Die Melodieführung ist infolgedessen, besonders wenn sie in den unteren Stimmen liegt, oft unterbrochen oder der Spieler zwingt sich ihr zuliebe zu einem wenig schönen Umkehren der Akkorde. Der Wunsch, möglichst viele Stimmen gleichzeitig zum Erklingen zu bringen und damit Bachs Schreibweise am nächsten zu kommen, veranlaßt den Spieler zudem oft, mehrstimmige Stellen im Fortissimo zu spielen, selbst wenn ihr Charakter unzweifelhaft das Gegenteil zu fordern scheint. Woher rührt dieser Mißstand? Der Bogen ist es zweifellos, der hier des Rätsels Lösung bringen kann. Ein Blick in Sammlungen alter Streichinstrumente lehrt, daß zu Bachs Zeiten nicht die heutige Form und Mechanik des Bogens gebräuchlich war. Ob in der langen Schaffenszeit Bachs die primitive Form mit der nach außen gewölbten Stange und ohne jede Nachspannungsmöglichkeit vorherrschend oder ob die heutige, von Tourte zu solcher Vollendung gebrachte Form mit der Schraube bereits im Prinzip gebräuchlich war, ist heute schwer festzustellen. Vermutlich haben alle Formen gerade zu Bachs Zeit nebeneinander bestanden. Arnold Schering schreibt nun in seiner Arbeit „Verschwindende Traditionen des Bachzeitalters" gerade der primitivsten, erstgenannten Form eine Eignung für mehrstimmiges Spiel zu. Versteckte Notizen in alten Lehrbüchern besagen, daß die nur ganz locker befestigten Haare durch Druck des Daumens auf

die Stelle neben ihrer Befestigung am Frosch gespannt wurden, und daß durch Unterlassung dieses Drucks mehrstimmiges Spiel ermöglicht wird. Experimente bestätigen, daß dies in engen Grenzen der Fall ist.

Die Bestrebungen, Bachs einzigartige Soloviolinwerke wieder mit größerer Originaltreue wiedergeben zu können, werden heute immer dringender. Zu diesem Zweck zu dem primitiven alten Bogen zurückkehren zu wollen, würde falsch sein. Die größere Technik des Geigers und das verwöhntere Ohr des heutigen Hörers erlauben und erfordern ein Werkzeug, daß in viel höherem Maße mehrstimmiges Spiel in jeder Tonschattierung und daneben einstimmiges, möglichst wie mit dem modernen Bogen erlaubt. Die eingehenden, aufopfernden Versuche von Berkowski, Dr. Baumgart kamen einer Lösung bereits nahe. Unabhängig davon und angeregt durch die energische Forderung Albert Schweitzers in seinem Bachbuch machte ich mich an eine Lösung, die den Forderungen weitgehend gerecht wird und dabei doch denkbar einfach ist. Die Erfahrung hat bereits gezeigt, daß das Spiel mit dem neuen „Bachbogen" für den auf den Sinn der Komposition eingestellten Hörer eine große Befriedigung bedeutet. Für den Spieler ist es nach Überwindung der Schwierigkeiten hauptsächlich der linken Hand eine reine Freude.

Zu unserer Notenbeilage

FANFAREN UND FELDSTÜCKE AUS ALTER ZEIT

VON GEORG SCHUNEMANN

Auf alten Bildern und Holzschnitten, auf Kupferstichen und in illustrierten Feld- und Kriegsbüchern findet man überall, wo es gilt, besondere Festlichkeiten, Ereignisse bei Fürsten und Regierenden, Kriegs- und Heldentaten darzustellen, kleinere und größere Gruppen von „Hof- und Feldtrompetern, auch Hof- und Heerpaukern" abgebildet. Sie gehören zum öffentlichen und höfischen Leben und geben ihrer Hofhaltung erst den rechten Glanz und Ausdruck. Wenn Könige und Herzöge Vermählungen ansagen und feiern, wenn prunkvolle Feste veranstaltet oder große Einladungsfeierlichkeiten abgehalten werden, dann geht den Festzügen das Reiterkorps der Trompeter und Pauker voran. Je mehr sich zeigen, umso mächtiger ist die Hofhaltung. Oft bekommen sie silberne Instrumente, die aus hochberühmten Werkstätten, am liebsten aus Nürnberg beschafft werden, und daran hängen sie farbig durchwirkte Fahnentücher, kostbar in der Arbeit, geschmückt mit Wappen und Ehrenzeichen und oft gestählt in blutigem Waffenkampf.

Die Trompeter und Pauker, die nicht nur bei Festen und Feiern erscheinen, sondern auch bei Verschickungen und Botschaften und im Felde oft in der vordersten Front im Nahkampf ihren Mann stellen müssen, gehören zum engsten Kreis der regieren-

den Herrscher. Sie sind stolz auf ihre Stellung und Sendung und haben oft ihre Treue mit dem Tode besiegelt.
Als feste Kameradschaft stehen und halten sie zusammen und ihre Rechte werden ihnen von Kaiser Ferdinand II. und seinen Nachfolgern verbrieft und bewahrt. Sie lassen keine fremden und nicht-privilegierten Musiker in ihre Reihen, schließen sich zu engen Genossenschaften zusammen und erziehen ihren Nachwuchs unter strengster Beachtung alt-überlieferter Formen, Formeln und Gesetze. Da die Fanfaren nur von ihnen geblasen und alle Signale, Feld- und Gebrauchsstücke nur mündlich weitergegeben werden dürfen, so sind bisher lediglich Mitteilungen und Berichte, aber keine Stücke von ihnen bekannt geworden.
Zwei deutsche Hoftrompeter, die von Sachsen nach Kopenhagen gingen, um am Hofe Christians IV. die deutsche Kunst des Trompetenblasens einzuführen und zu erhalten, haben nun, um ihren Schülern einen Halt zu geben, vielleicht auch zur Wahrung ihrer geliebten und vielbewunderten Kunst, ihren gesamten Vorrat an Fanfaren in zwei dicke Bände eingetragen, die uns in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen erhalten geblieben sind. Die beiden Trompeter, denen wir diese ältesten Wahrzeichen deutscher Fanfarenkunst und deutscher Feldmusik verdanken, sind Hendrick Lübeck (1598) und Magnus Thomson.[1] Beide gehören zu den berühmtesten Meistern ihrer Kunst, haben viele Schüler erzogen und im Dienst des Königs schöne, aber auch schwere Jahre durchlebt. Lübeck stirbt 1619 am 11. Juni an der Pest, Thomson fällt in offener Schlacht 1612 bei Elsborg.
In ihren Büchern stehen Sonaten, Feldstücke, Tokkaten und Aufzüge in großen Bündeln, oft zu Hunderten zusammengefaßt. Auch Namen kommen vor, z. B. Kaysser, Thomas Fiedeler, Melcher, Schöpffer, Alsen u. a. Es sind Kameraden und Freunde aus Deutschland, die diese Fanfaren geschrieben haben. Andere Stücke wieder sind über Volksliedern aufgebaut, über Liedweisen wie „Joseph, lieber Joseph mein", „Mein Herz vor Liebe verwundet ist" u. a. Oder die Fanfaren heißen einfach „Pommerisch" nach dem Lande ihrer Herkunft. Auch gibt es „Dresdener Aufzüge", Galliarden und Tripel- d. h. Dreitaktfanfaren. Ihr Aufbau ist einfach genug: aus einem einfachen Fanfarenmotiv über den Tönen c' e' g' c'' wird eine Reihe von kleineren Abschnitten oder „Posten" entwickelt, die zum Schluß immer frischer und schmetternder klingen. Die Bläser unterscheiden dabei sehr genau zwischen auftaktigen und volltaktigen, gerad- und ungeradtaktigen Fanfaren. Lübeck legt sogar besondere thematische Register für seine Fanfaren an, die er genau einteilt. Thomson gibt neben Sonaten und Tokkaten noch schöne Aufzüge mit einer hohen Klarinstimme und Signale. Diese Feldsignale bilden die ältesten Aufzeichnungen deutscher Heeresmusik, frische, schmetternde, mit heraufgezogenen Schleifen und langen Halben geblasene Rufe und Befehle.

---

[1] Die Fanfaren erscheinen im Oktober dieses Jahres als Band 7 der Reihe „Das Erbe deutscher Musik" im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Alle diese Stücke, bald 500 an der Zahl, sind einstimmig notiert. Das bedeutet aber nicht *Einstimmigkeit* in der Ausführung, vielmehr blasen andere Trompeter dazu ihre festliegenden Töne und Tonformeln. Da es sich um einfache Akkordfanfaren handelt, so ergeben sich breite weithin klingende Akkordsäulen, über die sich große Fanfaren nach festen Motivgruppen hinstrecken. Werden die Fanfaren in dieser Art geblasen, so üben sie heute noch ihre alte Wirkung und rufen mit ihren ehernen und festgewinkelten Themen und Posten die große Zeit der alten deutschen Hoftrompeter und Heerpauker wieder wach.

Berichte

DAS FEST DER DEUTSCHEN CHORMUSIK VOM 3.–6. JULI IN AUGSBURG

Von Eberhard Preußner

In den ersten Julitagen trafen sich die im *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands* vereinigten gemischten Chöre in der alten Fuggerstadt und gestalteten drei Tage, angefüllt mit Konzerten, Kirchenmusiken, Serenaden, Kundgebungen, Volksliedsingen, zu einem wahren Fest der deutschen Chormusik. Rückblickend kann festgestellt werden, daß diese Tage mehr als eines der üblichen Musikfeste mit Aufführungen neuer Werke bedeutet haben: sie machten klar, welche Stellung das Chorleben in der heutigen Kulturlage einnimmt und welche Gegenwartsaufgaben dem Chorsingen zufallen. Die theoretische Besinnung gaben der Reichsverbandsleiter Dr. *Limbach*, der zu wiederholtem Malen das Wort ergriff, Präsidialrat *Ihlert* mit einer großzügig angelegten Kulturrede und Professor *Friedrich Blume*, der Festredner der Tagung. Präsidialrat *Ihlert*, der Verantwortliche der Reichsmusikkammer, sprach zu Sängern, Sängerinnen und der zahlreich erschienenen Bevölkerung bei der öffentlichen Abend-Kundgebung vor dem Ulrichsmünster. Fanfarenklänge des begabten *Helmut Jörns*, Gemeinschaftsgesänge der vereinigten Augsburger Chöre hatten die rechte vorbereitende Stimmung geschaffen, als Ihlert in eindringlicher Weise von der Bedeutung des Mitgestaltens an der Musikkultur durch das Singen in den Chören, von der Sehnsucht nach einem neuen monumentalen Stil und von der Entwicklung einer neuen Art der Geselligkeit durch die Sing- und Volksmusikbewegung der gemischten Chöre sprach. Auch Prof. *Blume* unterstrich die besondere Gegenwartsbedeutung der gemischten Chöre für unsere Musikkultur, indem er den Satz prägte: „im Chor soll und muß sich die Herausbildung einer echten Volksmusikkultur vollziehen.“ Den Gedanken von der „gemeinschaftsbildenden Macht der Musik“ tat der Redner als einen „Lieblingsgedanken des romantischen Idealismus“ ab. Blume ordnet die Musik als Teilgebiet in das gesamte Staats- und Volksleben ein. Denn Musik versinnbildlicht die Gemeinschaft, bildet sie aber nicht. Indem Musik so eine dienende Rolle erhält, wächst die Verpflichtung der übergeordneten Stellen für den dienenden Teil. Blume stellt dann die Forderungen auf, die an die städtische Gemeindeverwaltungen für das Chorleben zu richten sind. Die einzelne Stadt muß den Chören „feste Leistungsbereiche“ zuweisen. Damit näherte sich der Redner den Gedanken, die von amtlicher Stelle und zwar von der Reichsfachschaft Chorwesen und Volksmusik in zwei Denkschriften an die Stadtverwaltungen ausgesprochen worden sind. Um es kurz zusammenzufassen, die theoretische Besinnung brachte als Ergebnis, zu dem alle Redner in Augsburg kamen, folgende Feststellung: *die gemischten Chöre dieser und kommender Zeiten sind die idealen Träger des öffentlichen, städtischen Musiklebens.* In dieser Eigenschaft sind unsere gemischten Chöre einerseits *Hüter der Tradition*, des „Erbes deutscher Musik“, andererseits *Pioniere auf dem Neuland*. Von beiden Aufgaben sei nun kurz die Rede.

Die Stadt Augsburg selbst lädt zur Besinnung auf das Kulturerbe ein. In ihren architektonischen Prachträumen der Renaissance, in ih-

ren Höfen spricht alte Musik eine beredte Sprache voll gegenwärtigen Lebens. Mozarts Kanons und Mozarts Kammermusik im Fuggerhof in elfter Nachtstunde, Leopold Mozart, Weisen aus dem Augsburger Tafelkonfekt im Goldenen Saal des Elias Holl, das ist stilechte Raummusik! Als Hüter des Erbes sind die gemischten Chöre verpflichtet, die Schütz-, Bach- und Händelpflege lebendig zu erhalten und die klassischen Oratorien aufzuführen. Von dieser Aufgabe der gem. Chöre hörte man in Augsburg ein einziges, aber sehr lehrreiches Beispiel: Ein Singkreis, also eine Laienvereinigung, der Schwäbische Singkreis, führte unter Hans Grischkat Bachs h-moll-Messe auf. Es ging um den Beweis, daß die kleine Besetzung die klangliche Weite des Werkes ausfüllt und daß das Können einer kleinen Laienschar an Werke wie die h-moll Messe heranreicht. Der Beweis gelang in beiden Punkten, wenn auch in der Frage technischer Durchdringung noch nicht jeder Wunsch erfüllt wurde. Der Überschwang verdarb da einiges.

Der zweiten Aufgabe, Pioniere auf dem Neuland zu sein, haben sich die gemischten Chöre mit staunenswerter Hingabe angenommen. Was man in Augsburg an neuen Werken hörte, war durchweg gute handwerkliche Arbeit und größtenteils neuartige und interessante Gestaltung des chorischen Klanges. In der Zusammenschau läßt sich an Hand der in Augsburg aufgeführten neuen Werke folgendes, auch für die Zukunft Wichtige sagen: Auf dem Gebiet der Kirchenmusik hat sich ein neuer aufgelockerter Stil durchgesetzt, der auf dem festen Fundament altüberlieferten Sprachgutes die musikalischen Linien in neuer freier Form ausschwingen läßt. Stärkster Exponent ist Hugo Distler, zu Hoffnungen berechtigt Herbert Müntzel, eine Hoffnung erfüllend Fritz Werner-Potsdam, in der eigenen Entwicklung schon klar abgeschlossen Heinrich Kaminski.

Eine neue Form der Chormusik erwarten wir auf dem weltlichen Gebiet durch die neue Fest- und Feiergestaltung. Ein neuer Name tauchte auf dem Fest der deutschen Chormusik auf: Helmuth Jörns. Zu nennen sind noch als Beiträge zur Festgestaltung: Erpfs Kantate der drei Stände, Walter Reins äußerst wirksame Liedkantate „Lob der Arbeit" und Hans Langs „Glückwunschkantate", die einen eigentlichen Beitrag zum Thema Gebrauchsmusik darstellt. Den Versuch, ein weltliches Chorwerk von längerer Dauer zu schaffen, unternahm der 22jährige Ulrich Sommerlatte. Seine Legende „Genius des Volkes" ist zwar in der Großform noch nicht ganz geglückt, hat dafür aber so viele reizvolle Einzelzüge, daß man auch auf Sommerlatte Hoffnungen setzen möchte. Auf die Großform zielt auch, wenn auch in ganz anderem Sinne, Fritz Büchtger ab. Georges „Flamme" wird von ihm musikalisch ausgedeutet mit aller Inbrunst des geistig hochstehenden Musikers. Ein Hymnus entsteht voll Phantasie und Schwung, aber ohne die Vollendung der musikalischen Form. Das reifste Werk des ganzen Festes war ein Zyklus von drei Chören von Konrad Friedr. Noetel, der einen klaren, reinen und ausgewogenen Satz schreibt. Was sonst schon Rang und Namen unter den Schaffenden hat, sei hier nur kurz angereiht: Kurt Thomas mit seinen reizvollen Buschliedern, Otto Jochum mit seiner klanglich prächtigen Konzertmesse, Armin Knab, Kurt v. Wolfurt, Karl Gerstberger und H. F. Micheelsen.

Otto Jochum konnte den Teilnehmern des Festes der deutschen Chormusik als besonders aufschlußreichen Beitrag zur Chormusik und zwar zu der besonders wichtigen Frage „Jugend und Chormusik", den Augsburger Junggesang bieten. Schüler aller Altersstufen legten wieder einmal Zeugnis von der als Musteranstalt überall in Deutschland bekannten Augsburger Singschule, der Gründung des Altmeisters Greiner, ab.

Die Stimmen-Kultur der einzelnen Chorvereine und Singkreise stand auf ganz hoher Stufe. Vom Berufschor bis zum Volkschor, vom Kirchenchor bis zum Chor der Volksmusikschule wurden die neuen Werke vorbildlich aufgeführt. Eine Hervorhebung verdienen: Die Deutsche Singgemeinschaft unter Lamy, die Solisten-Vereinigung unter Favre, der Ringel-Chor, der Reichling-Chor, der gemischte Chor des Krupp'schen Bildungsvereins, der städtische Chor Augsburg, der Münchener Madrigal- und Oratorienchor und der Nürnberger Lobedachor.

Aus dem Schrifttum

NEUAUSGABE ÄLTERER KLAVIER-MUSIK

Von Willi Kahl

1. G. Tagliapietra: Anthologie alter und neuer Musik für Klavier. Deutsche Ausgabe (Willi Apel). Bd. 1—18. Mailand: Ricordi 1934.
2. Werkreihe für Klavier. Mainz und Leipzig: Schott.
3. H. Fischer u. Fr. Oberdörffer: Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 1—6. Berlin-Lichterfelde: Vieweg.
4. L. Köhler: Les Maîtres du clavecin. Clavier-Musik aus alter Zeit. Vol. 1. 2. Braunschweig: Litolff.
5. W. Rehberg: Alte Hausmusik für Clavier (Cembalo), 1550—1780. Vol. 1. 2. Mainz und Leipzig: Schott.
6. K. Herrmann: Klaviermusik d. 17. u. 18. Jahrhunderts. Bd. 1—3. Leipzig, Zürich: Hug.
7. K. Geiringer: Wiener Meister um Mozart und Beethoven. Piano Solo. Wien: Univ. Ed.
8. M. Frey: Klassische Stücke berühmter Zeitgenossen Bachs für Klavier zu 2 Händen. Leipzig: Peters. (Umschlagtitel:) Der Kreis um Telemann.
9. A. Kreutz: Kleine leichte Clavierstücke verschiedener Art aus d. 2. Hälfte d. 18. Jahrhunderts. Mainz und Leipzig: Schott.
10. K. Herrmann: Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs. Bd. 1. 2. Leipzig, Zürich: Hug.
11. W. Rehberg: Die Söhne Bach. Eine Samml. ausgew. Originalklavierwerke der 4 Söhne J. S. Bachs. Mainz und Leipzig: Schott.
12. J. Chr. Bach: Sonate G-dur f. 2 Klaviere. Neu hrsg. m. St. Hudnik. Mainz und Leipzig: Schott.
13. L. Giustini di Pistoja: 12 Piano-Forte Sonatas. First publ. in 1732, and now ed. in facsimile by Rosamond E. M. Harding. Cambridge: Univ. Press 1933.
14. W. Fr. Bach: Konzert f. Cembalo mit 2 Vl., Vla. u. Baß in ein- oder mehrfacher Besetzung. Hrsg. v. W. Upmeyer. Erstdruck. Part. Berlin-Lichterfelde: Vieweg.
15. Fr. X. Richter: Konzert e-moll f. Cembalo (Klavier) u. Streichorch. Als Erstdr. hrsg. v. H. Höckner. Kadenzen im 1. u. 3. Satz v. H. Heiß. Part. Berlin-Lichterfelde: Vieweg.
16. K. Ditters von Dittersdorf: Konzert f. Cembalo B-dur m. 2 Vl. u. Baß, nach Bel. m. 2 Fl. u. 2 Hr. Hrsg. v. W. Upmeyer. Part. Berlin-Lichterfelde: Vieweg.
17. J. Chr. Bach: Concerto in A f. Cembalo u. Streichorch. Hrsg. u. mit Kadenzen versehen v. Li Stadelmann. Kl.-Ausz. Mainz und Leipzig: Schott. (Antiqua. Eine Sammlung alter Musik.)
18. P. Egert: Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik. Bd. 1: Die Klaviersonate der Frühromantiker. Berlin-Karlshorst: Selbstverl. 1934.

Daß ausübende Künstler und Musiklehrer in gleicher Weise aus der Enge überlieferungsgebundener Vortragsfolgen und des herkömmlichen Unterrichtsstoffes zur lockenden Ferne längst verklungener Musik streben, daß auf der anderen Seite die Wissenschaftler möglichst viel von ihrer Arbeit der lebendigen Musikausübung zuführen wollen, mag ein allgemeiner Zug im Bilde des heutigen Musiklebens sein. Kaum irgendwo scheinen sich indes solche Antriebe so lebhaft auswirken zu wollen und, wie nun einmal der Anteil der Klaviermusik am gesamten Musikalienmarkt ist, auch in die Breite entfalten zu können wie im Bereich der älteren Klaviermusik. Wer hier für Konzert, Hausmusik oder Unterricht nach brauchbaren Ausgaben sucht, wird heute kaum in Verlegenheit kommen, eher schon der Berichterstatter, der aus einer Fülle von Neuerscheinungen der letzten Zeit das Wesentliche herausgreifen soll.

Es scheint, als seien für einen sinnvollen Einsatz aller künstlerischen, pädagogischen und wissenschaftlichen Kräfte bei der Herausgabe alter Klaviermusik besonders günstige Voraussetzungen gegeben, weil die Ergebnisse jederzeit von einer breiten Öffentlichkeit von Ausübenden, Hörern, Lehrern und Lernenden auf ihre Brauchbarkeit hin überprüft werden und hieraus weiterer Herausgebertätigkeit immer wieder neue Anregungen zufließen können. In der Tat fühlt man — dieser Gesamteindruck sei zunächst eine

mal festgehalten — wie hier alles im Fluß ist und alle Gefahren irgend einer methodischen Erstarrung heute mehr als je gebannt sind. Da ist vor allem die Urtextfrage, zu der man sich von verschiedenen Standpunkten aus verschieden stellen mag. Daß man auch in Ausgaben älterer Klaviermusik überhaupt nach dem Urtext verlangt, ist heute nicht mehr eine einseitige Forderung der Musikwissenschaft, sondern entspricht einem Verantwortungsgefühl dem Kunstwerk gegenüber, das längst viel weitere Kreise erfaßt hat. Ob und wieviele Hilfen man bei deutlich erkennbarem Urtext dem Spieler geben will, um ihm den Zugang zu einer stilgerechten Auffassung fernerliegender Musik zu erleichtern, mag man davon abhängig sein lassen, wieviel in dieser Beziehung das überlieferte Notenbild leistet und wieviel Erfahrung man im einzelnen Falle dem Benutzer der Ausgabe zumuten darf. Ausdrücklich für den Unterricht bestimmte Ausgaben wird man in dieser Hinsicht nicht nur vom Auffassungsvermögen des Schülers, sondern auch von einer gewissen Befähigung des Lehrers aus einrichten können, wie sie billigerweise heute gefordert werden müßte. Da nun aber in diesen Dingen für die Verwendung älterer Klaviermusik in Konzertsaal, Hausmusik und Unterricht keine gleichmäßigen Voraussetzungen vorhanden sein können, solange es musikwissenschaftlich vorgebildete Musiklehrer neben historisch völlig unerfahrenen Pianisten gibt und da und dort auch schon mit der Aufführungspraxis älterer Musik vertraute Konzertspieler neben jenen Pädagogen älteren Stils vorkommen, die so manchen aufführungspraktischen Fragen (harmonische Ausfüllung, Echowirkungen u. a. m.) hülflos gegenüberstehen, wenn ihre Schüler unbearbeitete Urtextausgaben benutzen sollen, so sind die verschiedenen Herausgeberstandpunkte, wie schon ein flüchtiger Blick auf das vorliegende Besprechungsmaterial erkennen läßt, nicht nur möglich und zeitbedingt, sondern jeder in seiner Art wünschenswert und berechtigt.

Es muß, nachdem bereits das Wort von den „Urtext-Puristen" gefallen ist (W. Niemann, Zeitschr. f. Musik Jg. 102, 1935, S. 1006), doch wohl einmal klargestellt werden, daß solche reine Urtextausgaben älterer Klaviermusik nicht nur wissenschaftlichen Ansprüchen genügen wollen, sondern gerade auch im Rahmen einer zeitgemäßen Arbeitsschulpädagogik fruchtbar gemacht werden können, wenn nur wenigstens je nach der stilgeschichtlichen Entfernung des herausgegebenen Werkes von der Gegenwart das Notwendigste vom Herausgeber (etwa Ausführung weniger gebräuchlicher Verzierungen) geschehen ist. Wenn ich hier, in eigener Sache sprechend, das aus solchen Erwägungen heraus entstandene äußere Bild einer von mir im Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel herausgegebenen Reihe „Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts" (bisher Heft 1—3, 6—9 erschienen) rechtfertigen darf, so möge es mit den Worten geschehen, mit denen E. Doflein den pädagogischen Sinn der von W. Woehl für ein Heft Haydnscher Sonatinen („Werkreihe für Klavier", s. o. 2) bewußt gewählten Form einer unbearbeiteten Urtext-Neuausgabe umschreibt. Man nehme diese Worte im weiteren Sinne als eine beachtenswerte zeitgenössische Stimme zu einer Lösung der Urtextfrage, die berechtigten pädagogischen Ansprüchen entgegenkommen will ohne andere Lösungen, wenn sie nur dem Urtext genügend Raum lassen, auszuschließen: „Der Spieler muß von sich aus zur Klärung des Klangbildes erkennend und empfindend einiges beitragen. Dies erfordert einen gewissen Kunstgeschmack, der aber auch wiederum nur dann geschult werden kann, wenn man ihm Aufgaben zur Lösung stellt ... Auch Fingersätze wurden nicht eingezeichnet, damit die Ausgabe auch in dieser Beziehung einer vertieften Klavierübung dienen kann. Denn mit der Klärung der deutlichsten und sinnvollsten Vortragsweise (Artikulation) soll die Entscheidung über die Fingersätze gleichzeitig erarbeitet werden. Nur eine auf solchen Grundlagen aufbauende Schulung kann wirkliche Erlebnisfähigkeit für alles Musikalische erwecken und bilden." Ich bin so optimistisch zu hoffen, daß im Laufe der Zeit neben all den mehr oder weniger bezeichneten Ausgaben eine gewisse Zahl reiner Urtextausgaben dazu beitragen wird, von der Erarbeitung älterer Klaviermusik im Unterricht her jene allgemeine Erlebnisfähigkeit vorzubereiten und zu vertiefen.

Die Frage, was heute an älterer Klaviermusik in Sammlungen und Einzelausgaben vorgelegt wird, läßt sich ganz allgemein damit beantwor-

ten, daß der Gesichtskreis der Herausgeber gegenüber dem bisherigen Bestand an Neuausgaben sich ganz beträchtlich erweitert hat. In reichstem Maße bemüht man sich, den Inhalt schwer zugänglicher Denkmälerausgaben für die Praxis auszuwerten, zieht auch da und dort aus alten Drucken und Handschriften Unbekanntes oder bisher Unbeachtetes ans Licht und schafft damit wieder weitere Ausgaben von Denkmälerwert, wobei der Methode reiner Urtextausgaben eine besondere Bedeutung zukommt. In dieser Richtung zeitgemäßer Herausgeberarbeit liegt dann auch das Bestreben, mit ästhetischen und geschichtlichen Erläuterungen auf den Benutzer der Ausgabe einzuwirken. Im ganzen sind die heutigen Neuausgaben älterer Klaviermusik gegenüber der früheren Zeit wesentlich beredter geworden.

Mit unermüdlicher Gründlichkeit bemüht sich gerade in dieser Hinsicht, um mich nun den einzelnen Ausgaben zuzuwenden, die Anthologie von **Tagliapietra** (1) in ihren biographischen und bibliographischen Vorbemerkungen und zudem in einer Fülle erläuternder Fußnoten. Dieses Sammelwerk steht in neuerer Zeit in seinen Ausmaßen durchaus vereinzelt da, nach Farrencs „Trésor des Pianistes" der erste Versuch, Klaviermusik wieder einmal in ganz großem Stil zu sammeln, diesmal streng der Entwicklung der Gattung folgend. Mit geradezu verschwenderischer Großzügigkeit wird hier Klaviermusik aus vier Jahrhunderten vor dem Benutzer dieser 18 stattlichen Bände ausgebreitet, darüber hinaus noch mancherlei aus der Madrigal-, Lautenliteratur, Orgel- und sonstiger Instrumentalmusik in Klavierbearbeitung, um gewisse stilistische Verwurzelungen und Zusammenhänge im Rahmen der Gattungsgeschichte zu beleuchten. Was in mehreren Bänden allein an Renaissancemusik geboten wird, sucht in dieser Fülle seinesgleichen in praktischen Ausgaben. Frescobaldi ist mehr als ein ganzer Band gewidmet. Dabei ist überall aus den übrigens stets sorgfältig nachgewiesenen besten Quellen, womöglich aus den Originalausgaben geschöpft, manches von G. Gabrieli, Merula, A. Scarlatti, L. Couperin (ein Prélude in der Originalnotierung) u. a. m. tritt aus Handschriften ans Licht. Es gehört zu den beneidenswerten Möglichkeiten einer so weitläufig angelegten Geschichte der Klaviermusik in Beispielen, daß sie vor Monumentalwerken von der Ausdehnung der Bachschen Goldbergvariationen nicht Halt zu machen braucht. So schön der Ausgleich zwischen äußerem und innerem Gewicht dieser Anthologie für die ältere Zeit ist, so fragwürdig wird allerdings die Auswahl der Werke, je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um schließlich für das 20. Jahrhundert in einer geschlossenen Gesellschaft von Komponisten des Hauses Ricordi zu versanden, ein charakterloses Finale dieses sonst so eindrucksvollen Konzerts. Daß zwischen die Originale, wohl als Zugeständnis an den Konzertspieler, ab und zu eine „Trascrizione libera" virtuosen Gepräges eingeschaltet wird, muß man dem italienischen Geschmack ebenso zugute halten wie die Überbezeichnung des sonst sorgfältig behandelten Notentextes. In dieser Beziehung stellt man bei uns andere Ansprüche. Das haben die Herausgeber der „Werkreihe für Klavier" (2) richtig erkannt. „Der Kenner", heißt es hier grundsätzlich, „kann sich darauf verlassen, daß er, abgesehen von einigen selbstverständlichen Modernisierungen der Notation, den Urtext des Komponisten erkennen kann". Daß es gelegentlich (einige Takte bei J. A. Schulz, 6 Stücke, hrsg. v. W. Hillemann) an letzter Treue dem Original gegenüber fehlt, fällt für den Gesamteindruck nicht ins Gewicht. Die Reihe bemüht sich in bequemen Einzelheften um manche wenig beachtete Seltenheiten, greift in 2 Heften „Musik aus früher Zeit" (W. Apel) auf die Frühzeit 1350—1650 zurück unter Einbeziehung von Orgel- und Lautenstücken, Neuland für weiteste Laienkreise, bringt mit einem tiefschürfenden Vorwort von E. Doflein eine erste praktische Neuausgabe der „Achtzehn Probestücke" zu E. Bachs „Versuch" (1753) mit der so bedeutsamen c-moll-Fantasie und wendet sich auch, um nur noch dies hervorzuheben, an die Freunde des vierhändigen Spiels mit einer Ausgabe von D. G. Türks Tonstücken (1807/08), die sich heute noch als dankbares Unterrichtsmaterial bewähren können sowie einer von G. Kinsky herausgegebenen reizvollen Folge Schubertscher Ländler, davon 11 in einer bisher unbekannten vierhändigen Fassung von Brahms, die wie Vorstudien zu seinen eigenen Walzern op. 39 anmuten. Außerhalb seiner „Werkreihe" legt der Verlag Schott noch eine zweiklavierige

Sonate von J. Chr. Bach aus dem nicht genannten op. 18 vor (12), ein bedeutendes Werk seiner Gattung, aber nicht gerade unbekannt, da es schon bei Steingräber veröffentlicht wurde.
In zeitlich engerem Rahmen als diese „Werkreihe", zudem auf den Umkreis deutscher Klaviermusik beschränkt, hält sich die Sammlung von Fischer und Oberdörffer (3), die man in der zielbewußten Darstellung eines nur mit den notwendigsten Zutaten versehenen Urtextes, den gehaltvollen Einführungen, den nützlichen aufführungspraktischen Anweisungen und nicht zuletzt der von gründlicher Sachkenntnis zeugenden Werkauswahl als mustergültig bezeichnen darf. Nicht oft findet man diesen glücklichen Zusammenklang von künstlerischer, pädagogischer und wissenschaftlicher Arbeit im Dienste der Herausgabe alter Klaviermusik.
Von solchen Erscheinungen aus gesehen wirkt es fast unverständlich, wie man heute eine Anthologie unverändert neu auflegen kann, die vor rund siebzig Jahren einmal berufen sein konnte, in weiteren Kreisen für ältere Klaviermusik zu werben, wobei sie freilich in recht bequemer Weise doch nur die vorangehenden Sammlungen von E. Pauer ausschlachtete. Nicht nur daß die Zeit längst über L. Köhlers (4) sorglose Art der Textgestaltung hinweggeschritten ist, auch inhaltlich stimmt gar manches nicht. Da findet man noch, um nur auf zwei Fälle hinzuweisen, unter dem Namen des Michelangelo Rossi, Mitte des 17. Jahrhunderts jene beiden Sonatensätze, die auch ein ungeübtes Auge heute schon auf den ersten Blick als eine hundert Jahre jüngere Musik erkennen muß (nach F. Torrefranca, Le origini italiane del romanticismo musicale, 1930, S. 459 f. wohl Marcantonio De Rossi; schon E. v. Werra, Mbh. f. Musikgesch. 1896, S. 148 ahnte den wahren Sachverhalt), ferner eine Gigue angeblich von K. H. Graun, in Wirklichkeit dem op. 1 des Wiener Barons L. von Braun entstammend („Menuetto e Trio poi Giga", Wien, Träg um 1790). Inmitten soviler Unzuverlässigkeiten dieser Anthologie sucht man nach wie vor vergeblich jeden Quellennachweis.
So oft nun auch die heutigen Herausgeber alter Klaviermusik in dieser Hinsicht dem Benutzer entgegenkommen, so gewinnt man doch aus manchen der vorliegenden Ausgaben allzu deutlich den Eindruck, daß Quellennachweise sowie biographische und ästhetische Notizen nicht immer aus erster Hand stammen. Alles Geschick und Finderglück in der Werkauswahl kann dann nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese aufklärende Arbeit des Herausgebers, wenn ihr das tiefere Wissen um die Dinge fehlt, doch nur äußerliche Zutat zum Notentext bleiben muß, statt aus ihm organisch zu starker Überzeugungskraft herauszuwachsen. Einige kurze Hinweise müssen genügen. Da sind die beiden Sammlungen von W. Rehberg (5, 11), in deren zweiter der Klavierpädagoge ganz sichtlich die Führung hat. Man findet da manches Erlesene, aber warum wird in 11, S. 8 das W. Fr. Bachsche Lamento nicht als Sonatensatz kenntlich gemacht, warum S. 16 das E. Bachsche Stück willkürlich Capriccio genannt? Diesem freien Schalten mit dem überlieferten Material entspricht es durchaus, wenn für die Kenntlichmachung des Urtextes keine festen, einheitlichen Grundsätze zu erkennen sind. Was der Benutzer an „Lebensdaten der Komponisten" erfährt, ist vielfach unzulänglich, mitunter auch falsch, wenn z. B. J. H. Fiocco, der doch in einen Kreis niederländischer Clavecinisten im Gefolge der französischen gehört, als Italiener neben Frescobaldi und anderen erscheint. Die Quellennachweisungen, die hier ganz fehlen, spart sich auch K. Herrmann in seiner Anthologie aus dem 17. und 18. Jahrhundert (6), holt sie aber in seiner zweiten Sammlung (10) nach, wobei ihm freilich entgangen ist, daß der Text der E. Bachschen d-moll-Sonate (Bd. 2, S. 8 ff.) deren zweite veränderte Fassung von 1744 darstellt. Das Verantwortungsgefühl dem Urtext gegenüber ist hier wesentlich stärker als bei Rehberg, obwohl in der Wiedergabe einzelne Versehen unterlaufen sind, Zusätze sind maßvoll und überdies zu erkennen. Aber auch hier vermißt man hinter der liebevollen Arbeit des Klavierpädagogen und der Begeisterung des Künstlers für das Werk gelegentlich den klärenden Kunstverstand. So dankenswert der Neudruck der Müthelschen Variationen sein mag, wenn die für den Stil des Komponisten so typische, ins Tokkatenhafte aufgelockerte Schlußvariation fehlt, bleibt das Werk verstümmelt (eine vollständige Ausgabe bringe ich in meiner oben genannten Reihe).

Neben umfassenden Sammlungen, die zeitlich und stilistisch möglichst viel bringen und namentlich den wechselnden Unterrichtsbedürfnissen entgegenkommen wollen — die Anthologien 3, 5 und 6 bauen ihren Inhalt sehr geschickt nach Schwierigkeitsgraden auf — liebt man neuerdings auch, den Kreis des Gebotenen auf ein enger umgrenztes Thema einzuschränken, was für den geschichtlich interessierten Benutzer solcher Ausgaben ebenso reizvoll wie für den Unterricht nutzbringend sein kann. So denkt sich M. Frey sein Heft (8) mit Tanzsätzen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Vorstudie für das Spiel Bachscher und Händelscher Suiten. Einige Stücke Graupners und Grünewalds erscheinen aus Darmstädter Handschriften als Erstdruck. A. Kreutz (9) bringt ausgesprochene „Liebhabermusik“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, um sie dem heutigen Unterricht und Laienmusizieren zuzuführen, Tanzstücke und Sonatensätze. Die Lebensdaten sind auch hier recht nichtssagend, anziehend aber wirkt die äußere Aufmachung, die mit der Titelfassung des Umschlags, dem Titelbild und dem Querformat an die alte Zeit anknüpft. Von der Vorklassik bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, von Wagenseil und J. Chr. Mann bis S. Neukomm reicht ein Heft von Geiringer (7), dessen Inhalt einen fesselnden, namentlich in den Stilmischungen der Neukommschen Sonate bemerkenswerten Ausschnitt aus der nächsten Umwelt der Wiener Klassik bietet.

In die Frühzeit des Hammerklavierspiels führt uns Rosamond E. M. Harding, die sich in ihrer ausgezeichneten instrumentengeschichtlichen Darstellung „The Pianoforte, its history traced to the great exhibition of 1851“, 1933 bereits als hervorragende Sachkennerin vorgestellt hat, mit einer Ausgabe der Sonaten von Giustini (18), die auch dem Eingeweihten bisher höchstens dem Namen nach bekannt sein konnten. Es handelt sich, wenn man den Ausdruck gebrauchen darf, um eine Inkunabel der Pianofortemusik, ja um das, soweit bekannt, erste Werk überhaupt, das sich Bartolommeo Cristoforis Erfindung zunutze macht, um für über 50 Jahre der einzige Versuch in dieser Richtung zu bleiben. Mit Recht betont die Herausgeberin im Vorwort, daß es nicht so sehr auf den ersten Eindruck einer noch durchaus cembalomäßigen Dynamik (Register-, Terassen-, Echodynamik) im Notenbild ankommt, will man nach Anzeichen eines neuen Pianofortestils suchen, als vielmehr auf die mit den dynamischen Zeichen forte, piano, più piano und (nur einmal) più forte nur unvollkommen verwirklichte Absicht des Komponisten, im Spieler die Vorstellung zu erwecken und dauernd wachzuhalten, „that he is conducting a choir of voices or a band of bowed stringed instruments“. Also im Hintergrund der Wandel des Klangideals. Die Wiedergabe der nur in drei Exemplaren (davon eins unvollständig) in England vorhandenen Sonaten in einem Faksimiledruck mit einem sorgfältigen Revisionsbericht rechtfertigte sich bei der Sonderstellung dieses Werkes von selbst.

In überaus verdienstvoller Weise sucht man neuerdings wertvolle ältere Klavierkonzerte, soweit es ihre Besetzung gestattet, der Haus- und Schulmusikpflege zuzuführen, wie solche Werke ja auch im Kammermusikleben der Gegenwart vor einer breiteren Öffentlichkeit immer häufiger Beachtung finden. Drei Konzerte legt der Verlag Vieweg in originalgetreuen Ausgaben vor, gewissenhaft mit Kadenzen versehen, die freilich mitunter thematischer verlaufen, als die Zeit gewohnt war. Richtig deuten Titel und Vorwort zu dem W. Fr. Bachschen Werk (14), das Riemann bei Steingräber schon für zwei Klaviere herausgab, auf seinen Cembalocharakter hin, wie es ja der neueren Auffassung von W. Fr. Bachs Konzertschaffen überhaupt entspricht entgegen früheren Anschauungen (H. Engel: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, 1927, S. 3 und Das Instrumentalkonzert, 1932, S. 155, wo auch wohl mit Recht im Anschluß an M. Falck, W. Fr. Bach, 1919, S. 107, dieses e-moll-Konzert in die späte Zeit der 60er Jahre verlegt wird, was gegen die Datierung des Herausgebers „vielleicht Dresdener Jahre 1733—47“ einzuwenden ist). Dagegen hat Upmeyer das überaus ansprechende Dittersdorfsche Konzert (16), wohl verleitet durch die damals sehr oft unverbindliche „Clavecin“-Bestimmung der Vorlage, zu Unrecht als Cembalowerk aufgefaßt. Es handelt sich, wie schon das erste Solo nach wenigen Takten zu erkennen gibt, um ausgesprochene Pianofortemusik. Eine wertvolle Ausgrabung, leider dunkler Her-

kunft, stellt das bisher völlig unbekannt gebliebene Konzert von Franz Xaver Richter (18) dar. Der Quellenhinweis auf eine alte Handschrift, die dem Herausgeber von seinem Bruder zur Verfügung gestellt wurde, befriedigt in diesem Falle nicht recht. Noch schweigsamer ist die Herausgeberin des in allen Sätzen gleich dankbaren A-dur-Konzerts von J. Chr. Bach. An der Verfasserschaft J. Chr. Bachs ist nach der Behandlung des Werkes in der einschlägigen Literatur wohl nicht zu zweifeln. Zieht man freilich die Überlieferung in ihrer Gesamtheit heran, so ist die neutrale Benennung („Bach, ohne Vornamen") im Exemplar der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums ebensowenig zu übersehen wie die bestimmte Zuweisung an K. Ph. E. Bach in einer von E. L. Gerber angelegten Abschrift der Stimmen, „Leipzig im Mai 1768", die aus dem Nachlaß E. Priegers (Musiksammlung aus dem Nachlaß E. Prieger, T. 3, Köln, 1924, S. 20, Nr. 193) in den Besitz von E. Bücken überging (vgl. dessen Musik d. Rokokos und der Klassik, 1927, S. 168 f.). Die E. Bach-Bibliographie (Verz. d. mus. Nachlasses, 1790 und A. Wotquenne, Themat. Verz., 1905) kennt das Konzert freilich nicht. Immerhin, es wäre bei der Erstveröffentlichung Gelegenheit gewesen, zu diesem Zweig der Überlieferung Stellung zu nehmen.

Zuletzt noch zu einer aufschlußreichen Monographie ein Wort positiver und negativer Kritik, um das der Verfasser im Vorwort selbst offenherzig bittet. Der Gegenstand, mit dem sich P. Egert (18) beschäftigt, verdient gründliche Beachtung. Sehr gut kennzeichnet der Verfasser im Vorwort den allgemein vielleicht unterschätzten geschichtlichen Abstand zur Frühromantik hin, deren Klaviermusik mit besonderem Einfühlungsvermögen aus der Zeitlage heraus verstanden werden muß, will man hinter so viel zeitgebundenem Schein die wahre Kraft der künstlerischen Ideen aufsuchen. So ist eine sachkundige Charakteristik einer Reihe frühromantischer Sonatenkomponisten, wie sie hier versucht wird und im ganzen auch recht gelungen ist, sehr zu begrüßen und mag auch wohl geeignet sein, unternehmungslustigen Pianisten zum Ausbau ihrer Vortragsfolgen einige Anregungen zu geben. Vielleicht hätte N. Burgmüller hier noch einen Platz verdient, während man Cherubini leicht hätte entbehren können. An Einzelheiten wäre etwa folgendes zu bemerken: Jödes und Engelsmanns Methode, die geistige Einheit innerhalb Mozartscher und Beethovenscher Sonaten zu begründen, wird neuerdings von K. Westphal (Die Begründung d. mkl. Form in der Wiener Klassik, Berl. Diss. 1935, S. 38 f.) angefochten. Der Versuch, A. Schmitz (Das romantische Beethovenbild, 1927) zu widerlegen, muß von einer romantischen Interpretation der Beethovenschen Tonpoesien aus (S. 18) solange aussichtslos bleiben, als eindeutig feststeht, daß Beethoven (Schmitz a. a. O. S. 78) „in der Frage der poetischen Idee mit einer älteren Generation fühlte und dachte", d. h. mit der Affektenlehre der Aufklärungszeit. Das Schubertkapitel setzt sich wiederholt mit H. Költzsch in seinem bahnbrechenden Buch „F. Schubert in seinen Klaviersonaten", 1927 auseinander, hätte sich freilich S. 72 ff. eine nachmalige Aufzählung des ganzen Sonatenbestandes sparen können, nachdem hier Költzsch a. a. O. S. 3 ff. alles geleistet hat, was an philologischer Wegbahnung zur Stilkritik zu tun war. Lediglich mein Hinweis (Bericht über den internationalen Kongreß für Schubertforschung, 1929, S. 193) auf den Sonatencharakter der 3 Klavierstücke (G.-A. Ser. 11, Nr. 14) brauchte zur Ergänzung verwertet zu werden. Überdies ist Egerts Aufstellung nicht frei von Fehlern. Die 4. Sonate in As-dur ist drei-, nicht viersätzig, ferner ist bei der 5. Sonate in e-moll nicht die Bonner Handschrift viersätzig, sondern Költzsch vermutet nach Scheiblers Vorgang im E-dur-Rondo aus op. 145 den fehlenden vierten Satz. Ein unnötiger Exkurs ist auch wohl S. 132 die Auslassung über Kuhnau. Anhangsweise bringt der Verf. ein „Verzeichnis der bedeutenderen Klaviersonaten, die zur musikalischen Romantik zu rechnen oder zu ihr in Beziehung zu setzen sind." Ich habe nicht immer den Eindruck, daß jedes hier erwähnte Werk einer Nachprüfung auf seine Zugehörigkeit zu dieser übrigens mit Fleiß angelegten, wenn auch in Einzelheiten ergänzungsbedürftigen Bibliographie standhalten wird. Will der Verfasser, was er durchblicken läßt, seine Untersuchungen über die Zeit der Frühromantik hinaus fortführen, so wird sich seine

Darstellung stilistisch noch ausgleichen und abrunden müssen. Vorläufig mutet seine Ausdrucksweise an vielen Stellen des vorliegenden Bandes recht ungelenk an. Gleichwohl, als Ganzes ist diese aus einer heute nicht allzuhäufig anzutreffenden sicheren Materialbeherrschung erwachsene Arbeit nach Themastellung und Ergebnissen aufrichtig zu begrüßen.

Schallplattenschau

Von Johann-Wolfgang Schottländer

Es ist sehr erfreulich festzustellen, daß die Schallplattenhersteller mehr und mehr die Schätze, die in der Musik früherer Jahrhunderte verborgen sind, zu heben beginnen und durch gute, ja hervorragende Aufnahmen dem langsam wachsenden Kreis von Interessenten und Liebhabern zugänglich machen. Nicht nur die Freunde der alten Musik sollten es sich angelegen sein lassen, diese Aufnahmen in ihr Plattenarchiv einzureihen, sondern vor allen Dingen Universitäten, höhere Schulen (soweit sie über entsprechende Einrichtungen verfügen) und andere Lehrinstitute können die Behandlung dieses Stoffes durch Schallplattenbeispiele lebendiger gestalten. —

Den Anfang mit diesen historischen Aufnahmen hat bereits vor Jahren die Carl Lindström-A.-G. mit ihrem Querschnitt: „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte" (Parlophon B 37022—33) gemacht, von denen die Platte 37026 mit dem fünfstimmigen „Christ ist erstanden" von Heinrich Finck und dem vierstimmigen „Aus tiefer Not" von Arnoldus de Bruck ein treffliches Beispiel für die deutsche geistliche Chormusik des 16. Jahrhunderts gibt. Auch die weltliche Musik ist in in dieser Reihe würdig vertreten durch 2 Deutsche Tänze um 1600 von Melchior Franck und Valentin Hausmann, ausgeführt von dem Münchener Violenquintett. Warum freilich als Beispiel für das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit gerade eine französische Suite von Johann Sebastian Bach gewählt wurde, weiß man nicht so recht; hier hätten andere Werke den Charakter dieser Epoche besser zu repräsentieren vermocht. —

Das bekannte, viel gesungene Echo-Lied von Orlando di Lasso bringt Electrola (E.G. 3545) in einer meisterlichen Wiedergabe durch den Dresdener Kreuz-Chor unter Leitung von R. Mauersberger und bereichert somit die Sammlung vorbachischer Musik um eine reizvolle Bagatelle auf dem Gebiet weltlicher Chormusik des 16. Jahrhunderts. —

Die Barockzeit wird vornehmlich durch Bach und Händel bestimmt. Besondere Erwähnung verdienen 2 Choralvorspiele für die Orgel von Bach: „In Dir ist meine Freude" und „Christ lag in Todes Banden", gespielt von Louis Verne-Paris, dem Organisten von Nôtre Dame (Odeon 4112), die zeigt, daß auch die akustischen Schwierigkeiten einer Orgelaufnahme in der Kirche heute größtenteils als überwunden gelten können. — Wenig gelungen ist hingegen die Wiedergabe der großen d-moll-Toccata und Fuge des V. d. B. (Clangor MP 9247); hier läßt die Tonsteuerung manches zu wünschen übrig. — Eine köstliche Wiedergabe des „Largo" von Händel bringt uns Grammophon (H 47 030 A); Vasa Přihoda läßt die ganze Süße seines Tones ausströmen, von Otto A. Graef wirkungsvoll am Klavier unterstützt. — Von den Bachsöhnen hört man eine Symphonie des Londoner Johann Christian Bach, von den Amsterdamer Philharmonikern unter W. Mengelbergs Stabführung bis ins Letzte ausgeschöpft (Odeon 8338); nicht nur ein interessanter Beitrag zur frühklassischen Symphonie für den Fachgelehrten, sondern zugleich ein hübsches, auch den Laien ansprechendes Werkchen, so daß man den Wunsch empfindet, bald weitere Werke dieses jüngsten Bach-Sohnes auf Platten zu hören. —

Hans von Benda hat sich nicht nur durch sein Kammerorchester einen Namen zu machen gewußt, sondern hat sich um die Wiedererweckung der alten, speziell der Musik des Rokoko entschiedene Verdienste erworben. Er erfreut uns mit einer besonderen Seltenheit: der Ouvertüre zu dem Schäferspiel „Il re pastore", das der junge König Friedrich II. für die Charlottenburger Hofbühne 1747 schrieb (Electrola E.G. 2868). Klangrein und schön in der Wiedergabe, könnten wir uns das anspruchslose und gefällige Werkchen in einem ruhigeren Zeitmaß noch wirkungsvoller denken.

Gekoppelt ist die Aufnahme mit Friedrichs des Großen Adagio aus dem 4. Flöten-

konzert, das Paul Luther mit gewohnter Meisterschaft und schönem Ton bläst; schade freilich, daß der Solist nicht von seiner Böhmflöte gelassen und zu einem zeit- und stilgemäßen alten Instrument gegriffen hat! —

Die Oper der frühklassischen Zeit ist durch 2 neue Platten mit Werken von Christoph Willibald Gluck vertreten. Hans von Benda bringt mit seinem Kammerorchester die selten gehörten Szenen aus dem Pantomimischen Ballett „Don Juan“ (Electrola E.H. 949), das seine Uraufführung 1761 in Wien erlebte; schlechthin vollendet wird die Ouvertüre zu „Alceste“ von den Amsterdamer Philharmonikern unter Willem Mengelberg auf Grammophon (JM 35024) gespielt. —

Ausland:

Dem vorerwähnten Querschnitt „2000 Jahre Musik“ ist eine sehr beachtenswerte Konkurrenz in der „Histoire de la Musique“ der Anthologie Sonore in Paris entstanden, die bis jetzt 32 Platten mit historischer Musik vorgelegt hat. Uns interessieren vornehmlich die Aufnahmen deutscher Meisterwerke, die in beachtlicher Zahl vertreten sind. Das geistliche Konzert des frühen Barock ist mit 3 Psalmen von Heinrich Schütz berücksichtigt (AS 56/57). — Sehr fein ist der Choral, Paraphrase und Credo des Vaters der nord- und mitteldeutschen Orgelkunst, Samuel Scheidt, von Marcel Dupré mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen interpretiert (AS 10). —

Von Johann Sebastian Bach hören wir die 189. Kantate: „Meine Seele rühmt und preist“ (AS 54/55): der sympathische Tenor Max Meilis singt 3 Arien und 2 Recitative, begleitet von Flöte, Oboe, Violine, Continuo und Cembalo, eine vorzügliche Aufnahme! Weniger ansprechend sind die beiden Sonaten und Stücke für das Clavichord, das, an sich schon überzart im Klang, die Aufnahmetechnik vor eine fast unlösbare Aufgabe stellt. Weitaus interessanter als die 5 verschiedenen Stücke von Johann Sebastian aus dem „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ und dem „Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach“ ist die Komposition von Philipp Emanuel Bach: „Abschied von meinem Clavichord“ (AS 28); das Autograph dieser köstlichen Seltenheit entstand 7 Jahre vor seinem Tode, als er sein Lieblingsclavichord von Silbermann in Mitau dem Baron von Grotthus zum Geschenk machte. Als unsere Truppen 1916 Kurland besetzten, wurde die Handschrift in der Stadtbibliothek von Mitau entdeckt. —

Das kammermusikalische Schaffen der Barockzeit repräsentiert würdig die E-Dur-Sonate von Händel aus den „15 Soli für Flöte, Oboe und Violine mit Continuobegleitung“ vom Jahre 1724 (AS 26/27). Der Solopart (Oboe) wird von Louis Gromer zauberhaft zart gespielt. —

Ein Orgelvorspiel: „Vater unser“ von Anton Pachelbel (AS 9) und das e-moll-Quartett von Georg Philipp Telemann für Violine, Flöte, Cello und Continuo (AS 60/61) lassen in der Ausführung freilich etwas zu wünschen übrig; vielleicht ist diese Musik als allzu norddeutsch für einen Franzosen schwerer zugänglich. —

Ein Meisterwerk allerersten Ranges ist die Platte mit 5 Tänzen aus der „Fünf-stimmigte blasende Music“ von Johann Pezel (AS 2). Die Bläser, Angehörige der Garde républicaine, leisten hinsichtlich Reinheit, Präzision und Zusammenspiel Unerhörtes, dazu ist die Wiedergabe als besonders gelungen zu bezeichnen.

Hinsichtlich des Materials scheinen die Platten der Anthologie Sonore die Vollkommenheit der deutschen Fabrikate noch nicht erreicht zu haben; man verwende zur Schonung für jene besser eine Holznadel, während die alte Musik auf deutschen Platten mit einer der verschiedenen Stalitnadeln von Telefunken am naturgetreuesten und schönsten erklingt. —

Rundschau

Opern in Deutschland. — Nach einer Statistik der „Neuen Theater-Tageblattes“ wurden in der Spielzeit vom 1. September 1935 bis 31. März 1936 133 Opernwerke gespielt, 56 Komponisten wurden aufgeführt. Uraufgeführt wurden nur 7 Werke, die nicht über den Ort der Uraufführung hinausdrangen. Die Komponisten waren vertreten: mit 12 Werken Verdi, 11 Wagner, 10 Mozart, 8 Lortzing, 8 Puccini, 6 Strauß, Graener, Wolf-Ferrari, Händel, R.

Wagner mit 4, Humperdinck, Weber, Pfitzner mit 3. Wagner wurde an 211, Verdi an 171, Lortzing an 112, Puccini an 106, Mozart an 90, Weber an 41, Strauß an 37 Bühnen gespielt. Die einzelnen Opern wurden auf verschiedenen Bühnen gespielt: Bohéme an 39, Zar und Zimmermann an 35, Carmen an 34, Rigoletto an 34, Tosca an 32, Freischütz an 31, Tannhäuser an 30, Zauberflöte an 19, Waffenschmidt an 18, Evangelimann an 15, Figaro an 10 Bühnen.

Wie der amtliche Führer durch die Ausstellung „Die deutsche Gemeinde" in Berlin berichtet, gibt es in Deutschland 291 Theaterunternehmungen, davon 181 stehende Theater mit 107 Häusern, von denen 93 als Kunsttheater gelten. 18 Theater werden von den Ländern, [illegible] von Gemeinden unterhalten. Der Staat leistete 1934/35 einen Zuschuß von 5,5, die Gemeinden fast 34 Millionen Reichsmark. An ständigen Kulturorchestern gibt es in Deutschland [illegible], deren Besetzung zwischen 17 und 136 Spielern schwankt. 23 Orchester wurden vom Staat, [illegible] von den Gemeinden unterhalten.

Monteverdis Oper „Il combattimento di Tancredi e Clorinda" wurde in Varese aufgeführt.

Händels Oratorium „Herakles" erlebte bei den Olympia-Spielen auf der Dietrich Eckart-Bühne eine Monumentalaufführung (s. S. 174). — In Posen wurde „Julius Caesar", erstmals für Polen, dargeboten. — „Parthenope" wurde bei den Göttinger Händel-Festspielen gegeben, ebenso „Acis und Galathea" aufgeführt.

Händels Klavierwerke werden durch Hermann Roth neu herausgegeben (B. Schott's Söhne). Händels Oratorium „Judas Maccabäus" wird zur Zeit im Auftrag der NS-Kulturgemeinde durch den Schriftsteller Hermann Burte mit neuem Text versehen.

Glucks komische Oper „Der bekehrte Trunkenbold" („l'ivrogne corrigé", 1760) wurde in Kiel aufgeführt.

Unter der Leitung von August Wenzinger fand im Schlosse Rheda des Fürsten zu Bentheim-Tecklenburg das zweite kleine Musikfest, veranstaltet durch die Pfeffersche Buch- und Musikalienhandlung in Bielefeld, statt. Dabei wurden auf alten Instrumenten Werke musiziert, deren Notenmaterial z. T. aus der fürstlichen Schloß-Bibliothek entnommen waren, so Vivaldi, Festing, Telemann, Pergolesi und ein autographes Cembalokonzert von Joh. Gottl. Graun.

Das, wie wir berichteten, von C. B. Oldmann in British Museum aufgefundene Konzert-Rondo von W. A. Mozart, K. V. 386, wird in Partitur erscheinen (Universal-Edition Wien). Das Rondo, geschrieben für das Konzert K. V. 414, ist erhalten in einem gedruckten, aber seltenen Arrangement von 1839 durch Cipriani Potter und vier Partiturseiten, nach denen die Partitur rekonstruiert wurde.

Eine neue Übersetzung von Mozarts „Don Giovanni" fertigte Hermann Roth. Sie erscheint bei B. Schott's Söhne.

Die zweite Pariser Sinfonie von Mozart, die bisher nur dem Titel nach bekannt war, wird von Ad. Sandberger nach dem wiederaufgefundenen Manuskript der Bibliothek des „Conservatoire National de Musique et de Déclamation" herausgegeben (Litolff).

Die Mozartfestspiele, die der Musikenthousiast John Christie auf dem Lande in Glyndebourne heuer im dritten Jahr veranstalten ließ, verliefen wieder mit großartigem Erfolg.

Rossinis 6 Quartette für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, das einzige, seit etwa einem halben Jahrhundert vergriffene Kammermusikwerk des Meisters, erschien in Neuausgabe (B. Schott's Söhne).

Nachdem der Führer seine Zustimmung zur Aufstellung einer Bruckner-Büste in der Walhalla gegeben hat, fand nunmehr in Regensburg eine Vorbesprechung für die feierliche Aufstellung statt. Die Feierlichkeiten sind für Ende Oktober vorgesehen. Zur Umrahmung des Staatsaktes finden große Konzerte und eine kulturpolitische Tagung in Regensburg statt.

Das „Deutsche Brucknerfest" findet am 24. bis 28. Oktober in Berlin statt. Veranstaltet ist es von der Internationalen Brucknergesellschaft, Norddeutsche Landesgruppe, und der Reichsmusikkammer.

Bei dem VI. Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Zürich vom 20. bis 28. Juni gelangten die V., VI. und der IX. Sin-

sonie, bei dem 2. Brucknerfest in Oberösterreich, in Linz vom 10. bis 22. Juli, die IV. Sinfonie in der Urgestalt zur Aufführung.

Nachdem der Genfer Liszt-Forscher Robert Bory gerade ein Bilderwerk „La vie de Franz Liszt dans l'image" mit Vorwort von Alfred Cortot hat erscheinen lassen (Edition Journal de Genève) kommt soeben wieder eine Bildsammlung heraus: „Franz Liszt, Ein Künstlerleben in Wort und Bild von Werner Füßmann und Dr. Béla Mátéka. Mit über 300 Abbildungen" (Verlag von Julius Beltz in Langensalza-Berlin-Leipzig). Das Buch erscheint als deutsch-ungarische Gemeinschaftsarbeit und als erstes Werk im Rahmen des deutsch-ungarischen Kulturabkommens. Leider kamen offenbar für dieses Buch die (in unserer Zeitschrift S. 102 zitierten) Forschungen zu spät, die einwandfrei erweisen, daß Liszt deutschen Volkstums ist und nicht, wie das Buch berichtet, Magyare.

Liszts Große Fest-Messe wurde in Paris aufgeführt.

Wie Hans Pfitzner in einem Aufsatz in der Zeitschrift „Das innere Reich" (3. J. 5. S. 590) mitteilt, wurde neuerdings die Büste Liszts im Odeonsaal zu München entfernt und durch die Büste Schumanns ersetzt.

Eine Franz-Liszt-Woche findet 19. bis 22. Oktober in Bayreuth statt. Die Budapester Oper wird dabei das Oratorium „Die heilige Elisabeth" szenisch aufführen.

Der zweite „musikalische Lehrgang", veranstaltet vom Arbeitskreis für Hausmusik, unterstützt und empfohlen vom Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer, fand Ende Juli-August in Wilhelmshöhe bei Kassel statt (Leiter Walter Kiefner).

Alte schleswig-holsteinische Kirchenmusik, Kantaten von Bruhns, Hanff, Meister, zumeist nach den Handschriften bearbeitet, bringt die Feier des 50jährigen Bestehens des Verbandes evangelischer Kirchenchöre in Schleswig-Holstein in Kiel. Auch ein öffentliches Singen wird veranstaltet und neben einer Kantate auf das Erntedankfest von Ernst-Lothar von Knorr wird eine plattdeutsche Kantate „Dood und Leben" von K. F. Michelsen in der Nikolai-Kirche, Leitung Dr. O. Deffner, ausgeführt.

Eine Heinrich-Schütz-Singwoche fand im August im Lindenhof, Bethel bei Bielefeld, statt (Leiter Dr. Hans Hoffmann).

Afrika konservatorisch gebildet? — Wie die Zeitungen berichten, hat die südafrikanische Regierung ihre Zustimmung zur Gründung eines Musikinstituts, das die musikalische Veranlagung der Eingeborenen weiterbilden soll, gegeben. Der Plan für die Gründung eines solchen Musikinstituts geht auf Rubin Caluza, einen Zulu, zurück, der sich für die Prüfung zum Musikmeister vorbereitet. In dem Institut soll den Bantunegern Gelegenheit gegeben werden, moderne westliche und afrikanische Musik und Instrumente gründlich zu studieren, um sie miteinander vergleichen zu können. Besondere Aufmerksamkeit wird der Pflege der Eingeborenengesänge und Instrumente zugewendet werden.

*

Der Häusermann'sche Privatchor Zürich erläßt ein Preisausschreiben zur Erlangung eines weltlich zyklischen Chorwerkes von ungefähr zwanzig Minuten Aufführungsdauer für (kleineren) gemischten Chor a cappella in womöglich vierstimmigem Satz (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Eingeladen sind schweizerische und ausländische Komponisten. Die Jury besteht aus den Herren Arthur Honegger, Ernst Isler, Ernst Krenek, Paul Sacher und Hermann Dubs. Der Jury steht für die Auszeichnung der vier von ihr als besten bezeichneten Werke eine Gesamtpreissumme von schw. Franken 2000.— zur Verfügung. Die Einsendung der neuzuschaffenden Werke hat bis zum 31. Dezember 1936 zu erfolgen „an den Häusermann'schen Privatchor, Itschnach bei Küsnacht, Zürich", unter einem Kennwort, das gleichzeitig zu wiederholen ist auf beigelegtem verschlossenem Briefumschlag, der die Adresse des Autors enthält. Der Partitur ist eine separate Textabschrift beizufügen. Die mit einem Preis ausgezeichneten Werke sind zur Uraufführung vorgesehen für den Winter 1937/1938, oder für einzelne der Werke spätestens bis Ende des Winters 1939/40. Solange bleiben sie im Eigentum des Häusermann'schen Privatchors.

ORIGINAL UND BEARBEITUNG BEI ANTON BRUCKNER

VON ALFRED OREL

Das Erscheinen der Handschrift-Fassungen[1] von Bruckners Werken in der Gesamtausgabe hat die Frage nach der authentischen Gestalt dieser Meisterwerke deutscher Musik aus dem Gesichtskreis der Brucknerforscher in die weite Interessensphäre der musikalischen Allgemeinheit gerückt. Es liegen nun 2 Partiturausgaben vor, die textlich durchaus nicht nur in Nebensächlichkeiten von einander abweichen. Die Aufführungspraxis ist schwankend geworden, bald wird an der bisherigen Ausgabe festgehalten, bald wieder der als „Originalfassung", oft auch fälschlich als „Urfassung" bezeichnete Text der Gesamtausgabe der Aufführung zugrunde gelegt. Daß die bisherigen Ausgaben unter großen Mängel leiden, ist nichts Neues. Schon 1919 führte Georg Göhler („Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner", ZS. f. MW. I, 5) mit Recht heftig Klage über den herrschenden Zustand. In einer Erwiderung auf Göhlers Aufsatz wies ich schon damals (ZS. f. MW. I, 7) darauf hin, daß den Wiener musikwissenschaftlichen Kreisen die Abweichungen der Druckausgaben von den Handschriften Bruckners wohl bekannt seien, und im Rahmen der Arbeiten am damaligen musikhistorischen Institut der Wiener Universität hatte ich selbst die Abweichungen im Sonderfalle der ersten Symphonie eingehend untersucht. Abhilfe für die Praxis konnte natürlich nur im Wege einer vollständigen Revision der vorhandenen Ausgaben oder einer völligen Neuausgabe geschaffen werden. Es wurde auch schon damals ein diesbezüglicher Versuch unternommen, er scheiterte jedoch an materiellen Bedenken, die der Hauptverleger der Werke Bruckners vorbrachte, überdies aber an dem Widerstande Ferdinand Löwes und Franz Schalks, der allgemein anerkannten Hüter der Brucknerkunst und -tradition in Wien. Bei einer Besprechung, die im Direktionsbüro der Wiener Staatsoper, der damaligen Wirkungsstätte Schalks stattfand, zeigte Löwe durch Fernbleiben seine ablehnende Stellung, F. Schalk aber lehnte unter Einsatz seiner großen Autorität als Mitglied des engsten Brucknerkreises die Revision der Druckausgaben nach den Handschriften ab, da diese nicht den letzten künstlerischen Willen Bruckners darboten, und er stimmte lediglich einer Korrektur der Stimmen zu, insoweit sie von den gedruckten Partituren abwichen. Erst als die Generaldirektion der Nationalbibliothek den Plan einer völligen Neuausgabe der Werke Bruckners faßte und der Verlag B. Filser auf meine Anregung mit dieser in Verlagsverhandlungen eintrat, konnten die Aufgaben einer Lösung zugeführt werden.

[1] Über diese Bezeichnung vgl. unten bei Besprechung der 1. Symphonie.

Verschiedenheiten zwischen Druckausgabe und Handschrift wären an sich nichts so Verwunderliches, sind doch z. B. bei Joh. Brahms für die Gesamtausgabe mit Recht die Korrekturbogen der von Brahms selbst besorgten Erstausgaben heranzuziehen gewesen. Bei Bruckner liegt der Fall nun einigermaßen anders. Vor allem weichen die meisten der bisherigen Druckausgaben in solchem Maße von den erhaltenen Eigenschriften des Meisters ab, daß unbedingt eine eigene Stichvorlage angenommen werden muß. Lediglich die Eigenschrift der VII. Symphonie hat als solche gedient. Für die 2. Druckausgabe der III. Symphonie hat sich die gesonderte Stichvorlage im Nachlasse F. Schalks erhalten. Bei der IV. Symphonie widersprechen nach Robert Haas „Verschiedenheiten in allen Sätzen der durch einige Bemerkungen in der Handschrift nahegelegten Annahme, daß sie Stichvorlage gewesen sein könnte" (Bruckner, Potsdam 1934, S. 125).
Alle übrigen Stichvorlagen der Symphonien — und von diesen sei hier vor allem die Rede[1] — sind bis jetzt nicht auffindbar, ja mehr als dies: auch sehr viel altes Aufführungsmaterial, so z. B. von der Aufführung der V. Symphonie am 9. 4. 1894 in Graz unter F. Schalk, ist vielfach verschollen.
Schon in meinem Brucknerbuche (Wien 1925) erwähnte ich (S. 209), daß es bekannt sei, „daß Bruckner bei der Fertigstellung seiner Werke für eine Aufführung oder für den Druck die Hilfe seiner Schüler und Freunde in Anspruch nahm und öfters den Ratschlägen dieser zwar wohlmeinenden, aber vielleicht nicht immer das rechte Maß wahrenden Jünger folgte". Bei einer Reihe von Werken wissen wir, wer der Helfer bei der Drucklegung war, so z. B. bei der III. Symphonie (2. Druckfassung) F. Schalk, bei der IV. und VII. J. Schalk, bei der VIII., der d-moll und f-moll-Messe M. v. Oberleithner, bei der II., I. und VI. C. Hynais, der auch schon die Drucklegung beim „150. Psalm" und „Helgoland" besorgt hatte. Eine zeitliche Übersicht über die Erscheinungsdaten der Hauptwerke Bruckners gibt folgendes Bild:
III. Symphonie, (1. Druckausg.) 1878; VII. Symphonie 1885; III. Symphonie (2. Druckfassung) 1890; IV. Symphonie 1890; VIII. Symphonie 1891; II. Symphonie 1892; d-Messe 1892; f-Messe 1893; I. Symphonie 1893; e-Messe 1896; V. Symphonie 1896; VI. Symphonie 1901; IX. Symphonie 1903.
Nach dem Tode des Meisters erschienen also die VI. und die IX. Symphonie. Eine Bemerkung auf den Titelblättern der Eigenschrift der VI. Symphonie weist darauf hin, daß Bruckner schon zu Lebzeiten die Drucklegung dieses Werkes ins Auge gefaßt hatte.
Zwei Meinungen stehen einander schroff gegenüber. Auf der einen Seite wird den bisherigen Ausgaben die Authentizität völlig abgesprochen, sie sind danach als

[1] Um den Ergebnissen der Gesamtausgabe nicht vorzugreifen, und dem Leser jederzeit die Nachprüfung zu ermöglichen, beschränke ich mich in den tatsächlichen Anführungen auf das in der Gesamtausgabe und in der Literatur zugängliche Material.

Bearbeitungen der Schüler und Freunde Bruckners anzusehen, die — wenn auch in guter Absicht — den künstlerischen Willen des Meisters zumindest gebeugt hätten. In einem Einführungsvortrag zur Wiener Erstaufführung der Handschriftfassung der V. Symphonie hat R. Haas geradezu von „Sanktionen" gesprochen, unter denen Bruckner in den späten Lebensjahren gestanden sei, die letztlich auch sein körperliches Befinden beeinflußt hätten. Auf der anderen Seite erheben sich Stimmen, die entrüstet diese Angriffe auf die Jünger Bruckners zurückweisen und an der Rechtmäßigkeit der bisherigen Ausgaben festhalten.

Eines der wichtigsten äußeren Argumente gegen die Druckfassungen ist das Fehlen der Stichvorlagen, also ein negatives Beweismittel. In jüngster Zeit hat allerdings Max Auer in seinem Aufsatz „Der Streit um den ‚echten' Bruckner im Licht biographischer Tatsachen" (ZS. f. Mus. 103. Jahrg. S. 538/45) geradezu positiv ausgesprochen: „Im Verschwinden der Druckvorlagen lag demnach System" (a. a. O. 543). Nach längeren Ausführungen über das persönliche Verhältnis Bruckners zu seinen Jüngern F. und J. Schalk, F. Löwe, C. Hynais usw. bezeichnet er „das Verschwinden sämtlicher Druckvorlagen mit Ausnahme einer einzigen Symphonie" (wohl der III.; bekanntlich ist sie aber auch für die VII. in der Eigenschrift erhalten), als „schwere Belastung derjenigen, die den Druck überwachten". Denn „es ist bei den großen Verlagen doch üblich, Druckvorlagen, besonders wenn sie Eintragungen des Meisters enthalten, zurückzugeben oder dem Handschriftenmuseum des Verlages einzuverleiben". Es wird also den Helfern Bruckners wissentliche Fälschung, bewußte Irreführung der Öffentlichkeit vorgeworfen. Für F. Schalk wird allerdings eine Ausnahme statuiert: „Es ist z. B. kaum denkbar, daß F. Schalk auf die von ihm gemachte Abschrift der V., die mit den Korrekturen des Meisters versehen als Druckvorlage gedient haben soll, verzichtet und sie dem Verlag überlassen haben sollte, der das wertvolle Stück aber gar nicht aufbewahrte." Dies spielt auf eine unmittelbar vor der Aufführung der Handschriftfassung der V. Symphonie veröffentlichte Erklärung der Witwe F. Schalks an, wonach dieser 1926 erklärte: „Der im Jahre 1896 erschienene Erstdruck der V. Symphonie Anton Bruckners wurde nach einer Vorlage gestochen, die Bruckner eigenhändig korrigiert und mit Änderungen versehen hat." Wenn man Schalk glauben darf, hat also doch eine authentische Stichvorlage bestanden.

Schalk selbst stand keineswegs auf dem Standpunkt, in der Praxis sei den Handschriften Bruckners gegenüber philologische Treue am Platz. In mehrfachen Unterredungen, die ich schon anläßlich meiner Studien an der I. Symphonie 1917/18, dann während der Arbeit an meinem Brucknerbuch, letztlich anläßlich der Herausgabe der Originalfassung der IX. Symphonie mit ihm hatte, vertrat er immer den Standpunkt, daß für die praktische Aufführung der Werke Bruckners Retuschen erforderlich seien, weil sonst die Absichten Bruckners, die er aus seinem persönlichen Verkehr mit dem Meister kannte, nicht dem Willen des Meisters entsprechend zum Ausdruck kämen. Daß er trotz seines späteren Einverständnisses zur Drucklegung

der Handschriftfassungen (er selbst wollte die der VI. Symphonie, seines Lieblingswerkes Bruckners besorgen) als Praktiker an seiner Ansicht festhielt, beweist seine Einrichtung der VI. Symphonie für die Aufführung zum Münchener Brucknerfest 1930. „Er stellte", wie R. Haas im Vorlagebericht S. XVI bemerkt, „den ursprünglichen Text wieder her, übernahm aber Einzelnes vom Erstdruck, besonders die Bläserdynamik, und suchte wiederholt durch ‚Auffütterungen' den Orchesterklang über den Urtext hinaus zu verstärken".

Diese Einstellung zum Handschriftentext Bruckners erklärt die eingangs erwähnte Stellungnahme zum seinerzeitigen Plan einer Revision der Druckausgaben auf Grund der Handschriften. Eine derart scharfe Verdächtigung, wie sie Auer ausspricht, darf aber wohl nur auf Grund äußerst gewichtiger Beweise erhoben werden, fast möchte man sagen, ein Indizienbeweis müßte absolut lückenlos erbracht werden. Auer versucht ihn mit biographischen Argumenten. Für die IX. Symphonie beruft er sich auf das Zeugnis eines bekannten seinerzeitigen Mitgliedes des Wiener Konzertvereines, wonach Löwe „das Werk zuerst aus den nach der Originalpartitur geschriebenen Stimmen spielen ließ und in zahlreichen Proben daran immer wieder änderte und feilte"; hiezu sei bemerkt, daß die Witwe F. Löwes mir selbst von der „Bearbeitung" der IX. Symphonie durch ihren Mann sprach, und sich an eine von Löwe geschriebene Partitur des Werkes erinnerte, über deren Verbleib sie aber nichts mehr wußte. Nach Auer hatte Bruckner das Manuskript der IX. Dr. Muck nach Berlin mitgegeben mit der Bemerkung „daß nix g'schiacht dran!" (a. a. O. 539). Ich möchte in dieser Bemerkung Bruckners aber nicht den Grund für die Übergabe der Partitur an Muck erblicken, sondern eher die Mahnung, darauf achtzugeben. Bedenken, die der 21-jährige Franz Schalk über die Instrumentation einiger Stellen der VII. Symphonie nach der Leipziger Uraufführung äußerte, werden von Auer als Beweis dafür angeführt, daß „die Schüler, die damals noch blutjung waren, durchaus nicht kritiklos dem Meister ergeben waren" (539); ob man je solch absolute „Kritiklosigkeit" besonders bei Künstlern begegnen wird, erscheint wohl fraglich, ebenso ob an derartiger Kritik, die sich auf die Erfahrung einer Aufführung stützt, etwas Tadelnswertes erblickt werden darf; umsomehr als J. Schalk darauf antwortete, ob denn diese Zweifel nicht „vielleicht doch durch eine ganz vorzügliche Aufführung zu beheben" seien.

Daß Bruckners Verhältnis zu seinen jungen Freunden und Schülern einen gewissen patriarchalischen Charakter hatte, ist mehrfach überliefert. (Klose hat darüber berichtet, ebenso Friedrich Eckstein, beide tun dies allerdings von verschiedenem Standpunkt.) Dies mag dem Außenstehenden merkwürdig erscheinen, wird aber bei näherem Zusehen durchaus verständlich. Die Wiener Jahre Bruckners — vom Herbst 1868 an — sind die Zeit des Kampfes um R. Wagner in Wien, der hier zu einer Spaltung des Musikpublikums führte, die bis in persönliche Beziehungen übergriff. In diesen Wirbel eines in der Wahl seiner Mittel bedenkenlosen Kampfes war Bruckner gestellt, der weder seiner persönlichen Veranlagung nach als Kämpferna-

tur bezeichnet werden kann, noch durch sein bisheriges Lebensschicksal dafür irgendwie geschult war. Nunmehr sah sich der Künstler aber Gegnern gegenüber, die seinem ehrlichen, in strengster Selbstkritik festgegründeten Künstlertum nicht nur Anerkennung, sondern auch gerechte Beurteilung versagten, ja mehr als dies, es in den Kot zogen und durch ihre Macht jeden Appell an die vorurteilsfreie Öffentlichkeit unmöglich oder von vornherein möglichst wirkungslos machten.

Kann es da Wunder nehmen, wenn sich der Meister eng an die Kreise anschloß, bei denen er begeisterte Gefolgschaft und Verständnis für sein Schaffen zu finden vermeinte. Und dies fand er bei der jungen Generation seiner Schüler. So vertraut aber das persönliche Verhältnis zwischen Meister und Jünger auch war, so sehr wußte Bruckner auch wieder seine Autorität in künstlerischer Hinsicht zu wahren. Klose empfand Bruckners Verlangen nach unbedingter Unterordnung geradezu als „Vergewaltigung" (Haas, a. a. O. 22). In seinem durch die erzwungene Einsamkeit gesteigerten Mitteilungsbedürfnis machte Bruckner seine Jünger zu Vertrauten seines Schaffens und Eckstein erzählt eingehend davon, wie er bei der VII. und VIII. Symphonie, sowie beim Tedeum „das Entstehen und den Aufbau dieser Werke in einem gewissen Sinne habe miterleben dürfen". Daß sich aus dem Anhören und dem Studium der Werke auch Gespräche zwischen den Jüngern und dem Meister entwickelt haben mögen, ist mehr als wahrscheinlich. Wieder ist es Eckstein, der davon berichtet, wie bei einem abendlichen Beisammensein J. Schalk und Bruckner über eine Holzbläserstelle im Tedeum debattierten. Da mag es nun sicherlich vorgekommen sein, daß Bruckner aus den Bemerkungen, Fragen, vielleicht auch Einwänden der Jünger manches annahm. Darin kann durchaus nichts ungewöhnliches erblickt werden. Wo ist der Meister, der nicht auch vom Jünger lernte? In solchen Fällen von unzulässiger Beeinflussung zu sprechen, geht keineswegs an. An seinem vollendeten Werke ließ jedoch Bruckner keinerlei Änderung zu. Wieder bezeugt Eckstein (Anbruch XVIII, 48) „daß es unmöglich war, ihm in künstlerischen Dingen Gewalt anzutun".

Ein Indiz für die Vergewaltigung Bruckners, insbesondere durch J. Schalk und F. Löwe wird im Bericht Hrubys und der Wirtschafterin Bruckners erblickt (Auer, a. a. O. 543), daß diese beiden sich in der letzten Lebenszeit Bruckners bei ihm angeblich nicht mehr blicken lassen durften. Trotzdem sind Besuche J. Schalks am 11. 7. 1895 und vor den Ferien 1896 bezeugt. Allerdings werden, wie auch Auer bemerkt, etwa von 1891 an C. Hynais und M. v. Oberleitner zu Helfern bei der Drucklegung der Werke. Aber es stimmt auch die I. Symphonie, bei der C. Hynais half, nicht mit der Handschrift überein und die VI. Symphonie, die auch durch ihn besorgt wurde, hat, wie der Vorlagebericht der Gesamtausgabe (S. 18) sagt, „zahlreiche kleine, aber bedeutungsvolle Eingriffe in den echten Text vertreten".

Die stärksten Eingriffe werden der Druckausgabe der V. Symphonie — abgesehen von der IX. — vorgeworfen. Bruckners Gesundheitszustand im letzten Lebensjahre war in der Tat wohl zu schlecht, als daß er neben der Arbeit an der IX.

Symphonie auch noch die Korrektur hätte besorgen können. Wer die Druckausgabe besorgte, muß vorläufig offen bleiben. Allein gerade hier spielt die Frage der Stichvorlage eine ganz besondere Rolle, sodaß deren kurze Darlegung unbedingt geboten erscheint.

Schon in meinem Brucknerbuch wies ich darauf hin (S. 209), daß „die bekannten Handschriften vielfach nicht das vollständige Material der betreffenden Kompositionen darstellen", und daß den Drucken „in mehreren Fällen bestimmt andere Handschriften als Stichvorlagen dienten". Statt „in mehreren Fällen" wäre nach den bisherigen Ausführungen „in der Regel" zu setzen. Die vorhandenen Eigenschriften kommen infolge der großen Abweichungen als solche auf keinen Fall in Betracht. Es müssen also Abschriften oder verschollene Eigenschriften vorhanden gewesen sein. Wenigstens in drei Fällen müssen wir annehmen, daß solche, über den Text der erhaltenen Handschriften hinausgehende Niederschriften im Besitze Bruckners waren, u. a. bei der f-moll-Messe, der II. und V. Symphonie. Als die eigenschriftliche Partitur der f-moll-Messe für die Nationalbibliothek in Wien erworben wurde, machte — wie ich in meinem „Bruckner" S. 209 erwähnte — R. Haas in seinem Berichte über die Erwerbung „darauf aufmerksam, daß dieses Manuskript keineswegs die Stichvorlage darstelle, da die Orchestration so verschieden sei, daß eine bloße Korrektur in den Abzügen ausgeschlossen sei". Die Erklärung dafür bringt jedoch die von R. Haas in seiner Brucknermonographie (S. 25/26) angeführte Eintragung von Bruckners Famulus Anton Meißner im Vormerkkalender des Meisters unterm 9. Mai 1895. Es werden dort die vom Meister vermißten Handschriften festgehalten: „Mir fehlt: 1. die Originalpartitur der F-Messe; 2. die Partitur der F-Messe, die zum Druck verwendet worden ist; 3. die Partitur der V. Symphonie, die jetzt (dieses Wort nur im Vorlagebericht und bei Göllerich-Auer IV/3, 544) zum Druck verwendet wird; 4. die Partitur von Helgoland." Bruckner hatte demnach sowohl die „Originalpartitur" der f-moll-Messe, als auch die Stichvorlage besessen, die vorläufig verschollen ist. Bei der II. Symphonie hat Bruckner die erhaltene Eigenschrift (Haas 112) „1895 (mit Bleistift) als „alte Bearbeitung" gekennzeichnet (eine Eigenschrift oder Fremdschrift der neuen Bearbeitung für den Druck ist nicht erhalten), sie entspricht nicht der ersten Fassung, sondern der Umarbeitung von 1878/79, die allerdings in die alte Partitur eingetragen oder einverleibt wurde". Auch in diesem Falle ist das einstige Vorhandensein einer „Neuen Bearbeitung", die vielleicht auch „für den Druck verwendet" wurde, zumindest aber von Bruckner schon durch die ausdrückliche Bezeichnung der „alten Bearbeitung" beglaubigt erscheint, sicher.

Zur Partitur der V. Symphonie werden im Vorlagebericht und danach von Auer a. a. O. mehrfache Kalendereintragungen herangezogen: Vor allem eine eigenhändige vom November 1894: „Eingebunden: / 1. Sinf. / 7. Sinf. / 8. Sinf. / 2. in 1 Band / 5. 1. Satz / u. Finale / 1. 4. 2. 3. / 2. und 5. Orig. /"; welches Exemplar der I. Symphonie hier eingebunden wurde, ist ganz unklar; denn die

Eigenschrift der Nationalbibliothek Wien wurde laut Vorlagebericht erst „nach der Übergabe der Partitur aus dem Nachlaß an die Hofbibliothek“ eingebunden, die Eigenschrift der Linzer Fassung besteht aber aus losen Bogen. Ferner wird herangezogen die eigenhändige Eintragung vom April 1895: „Eberle Part. / 5. Sinf. /“, ferner die oben erwähnte von der Hand Meißners vom Mai 1895 (jedoch hier nur Punkt III wörtlich zitiert), dazu die Bemerkung R. Haas: „Da diese später zurückkam, ist Punkt III aber auf dieser Liste mit Bleistift gestrichen; endlich das eigenhändige Verzeichnis der „Originalpartituren (im gesiegelten Paquet)“ im Vormerkkalender Juli 1895 (faksim. Haas 26), das an vorletzter Stelle „5. Symphonie vollständig“ enthält. An der Identität der im November 1894 eingebundenen Partitur mit der im Besitz der Nationalbibliothek befindlichen 4-bändigen Eigenschrift ist nicht zu zweifeln, sie ist wohl auch „im gesiegelten Paquet“. R. Haas ist der Ansicht (Ges. Ausg. Vorl. Ber. D), daß dieses Exemplar im April 1895 an die Stecherei (Eberle) kam; er führt als Beweis auch „die Eintragungen von Bruckners Greisenhand auf den Vorsteckblättern zum ersten und dritten Satz“ an. Diese lauten: „1. Satz. 5. Sinf.“ bzw. „3. Satz. 5. Sinf.“, beide in zittriger Altersschrift Bruckners. Damit ist wohl erwiesen, daß Bruckner diese Handschrift im späten Alter in Händen hatte, nicht aber die Frage nach der Identität dieser Handschrift mit der an Eberle ausgefolgten beantwortet. Die Kalendereintragungen vom November 1894 und Mai 1895 sprechen vielmehr dagegen. Mit der Unterscheidung von „Originalpartitur“ und der „die zum Druck verwendet worden ist“ bei der f-moll-Messe erhält die Bezeichnung der unter Punkt III als fehlend angeführten Partitur der V. Symphonie, „die jetzt zum Druck verwendet wird“ bestimmten Sinn. Diese nähere Bezeichnung der Handschrift bedeutet nicht den Grund des Fehlens, sondern wie bei der f-moll-Messe die Unterscheidung von der „Originalpartitur“, oder überhaupt von einer anderen Partitur des Werkes, die Bruckner nicht fehlte. Die Analogie der Bezeichnung mit dem 2. Exemplar der f-moll-Messe ist wohl zu stark, um einen anderen Sinn herauslesen zu können. Auf diese zweite, fehlende Partitur bezieht sich die Eintragung vom Vormonat (April 1895), die die Übergabe an Eberle bezeugt. Aber auch die Eintragung vom November 1894 weist auf das Vorhandensein einer zweiten Partitur. Dort heißt es am Ende „2. und 5. Orig.“. Dadurch erhalten die eingebundenen Handschriften der II. und V. Symphonie eine besondere Bezeichnung: „Original“. Auch dies hat bei Bruckner Bedeutung und ist Unterscheidungsmerkmal. Man darf darüber nicht hinweggehen. Haas weist darauf hin, daß die erhaltene Eigenschrift der V. Symphonie von Bruckner nicht als „alte Bearbeitung“ bezeichnet wurde, „wie er das bei allen anderen Symphonien immer getan hat, wenn er eine spätere Umarbeitung unternahm.“ Jedoch auch in der Eigenschrift der Linzer Fassung der I. Symphonie (Ges. Ausg. Bd. I, Vorlage C) findet nur beim 2. Satz die Bezeichnung „alt, von 1866“; beim 1. und 3. Satz ist keine derartige Bezeichnung zu bemerken. Aufgeklebte Zettelchen mit den eigenhändigen Bezeichnungen Bruckners „Original: 2“ (zw. „3.“, „4.“) tragen

der 1., 3., 4. Satz einer Abschrift der Linzer Fassung (Ges. Ausg. Vorl. E), die Bruckner im Jahre 1895, also nach der Umarbeitung und Drucklegung des Werkes an Karl Aigner in St. Florian verschenkte. Bei Bruckners Genauigkeit in Sachen seiner Handschriften kann man kaum annehmen, er hätte diese Bezeichnung stehen gelassen, wenn er sie nicht 1895 als richtig angesehen hätte. Die eigenschriftliche Partitur der Umarbeitung 1890/91 (Wiener Fassung, Ges .Ausg. Vorl. A) trägt hingegen weder den Vermerk „Original", noch einen eigenschriftlichen Vermerk des Meisters, der die Handschrift als „neue Bearbeitung" besonders kennzeichnen würde. Die Eigenschrift der II. Symphonie, die die Fassung 1878/79 enthält, erhielt erst lange nach der Umarbeitung und Drucklegung, wie Haas (a. a. O. 112) berichtet, 1895 die Kennzeichnung „alte Bearbeitung". Die Eigenschrift der VI. Symphonie trägt wieder beim 2., 3. und 4. Satz von der Hand C. Hynais', der dann die Ausgabe besorgte, hingeschrieben und von Bruckner unterzeichnet: Original / kommt nach der Drucklegung / wieder in meine Hände / Dr. A. Bruckner / C. Hynias (Zeuge)" (Ges. Ausg. VI. Vorl. Ber. III). Bei der IV. Symphonie ist (Haas a. a. O. 124) die Eigenschrift der 1. Fassung später mit Bleistift als alte Bearbeitung bezeichnet, in einer Abschrift wird wieder das 1. Scherzo als „Altes Scherzo" bezeichnet, das Finale 1878 wird als „Neue Bearbeitung", später als „Altes Finale" bezeichnet. Die Eigenschrift der Nationalbibliothek trägt im 1. und 2. Satz die Bezeichnung „Neueste Bearbeitung". Bei der VIII. Symphonie trägt die Handschrift der 1. Fassung nur beim Scherzo die Bleistiftnotiz „unverbessert" (a. a. O. 145), in der Partitur der Umarbeitung heißt es dann beim Scherzo „verbessertes altes Original", beim Finale „verbessertes Original". Wenn also auch in der Regel, so werden doch nicht immer die alten und neuen Fassungen als solche bezeichnet. Nie finden wir aber eine neue Umarbeitung eines vollständigen Werkes einfach als „Original" bezeichnet; im Gegenteil, sogar eine Abschrift einer 1. vollgültigen Fassung wird eben im Gegensatz zur Umarbeitung als „Original" bezeichnet. Diesen „Originalen" stehen „verbesserte Originale" oder „neue Bearbeitungen" gegenüber. Es ergibt sich daher, daß außer der in der Kalendernotiz vom November 1894 ausdrücklich als „Orig." bezeichneten Handschrift der V. Symphonie (ebenso wie bei der II.) die Handschrift einer Umarbeitung, eben nicht das „Original", sondern eine „neue Bearbeitung" vorhanden war, die auch „zum Druck verwendet" und im April 1895 an Eberle zum Stich ausgefolgt wurde.

Die Stichvorlagen sind größtenteils verschollen. Wer sich der ganz merkwürdigen Art des Auftauchens der Eigenschrift der f-moll-Messe erinnert, wird noch nicht die Hoffnung aufgeben, daß sie vielleicht doch noch einmal bei einem Mitglied des Brucknerkreises, bzw. in dessen Nachlaß zutage treten. Jedenfalls ist nunmehr bekannt, daß auch bei der f-Messe und der V. Symphonie die Stichvorlagen vorhanden waren und sich in Bruckners Besitz befanden, die nicht mit den erhaltenen Eigenschriften identisch waren, ferner von der II. Symphonie eine Partitur, die sich offensichtlich von der erhaltenen „alten Bearbeitung" unterschied. Keinesfalls

ist der Text der erhaltenen Eigenschrift der II. Symphonie die Fassung letzter Hand. Andererseits müßte erst das Verhältnis der Stichvorlagen der f-Messe und der V. Symphonie zum Druck untersucht werden, ehe von endgültigem Text gesprochen werden kann: denn der Besitz Bruckners spricht wohl einigermaßen für die Authentifizierung dieser Stichvorlagen.

Damit ist aber das Kernproblem der Frage „Original und Bearbeitung" berührt: die Authentifizierung der bei Lebzeiten Bruckners erschienenen Druckausgaben, bzw. deren Verhältnis zum Kunstwillen Bruckners. In den „Brucknerblättern" (1936, Nr. 1), dem Organ der Internationalen Brucknergesellschaft und des musikwissenschaftlichen Verlages, in dem die Gesamtausgabe erscheint, referiert F. M. (Franz Moißl?) eingehend über den schon erwähnten Vortrag R. Haas'; danach handelt es sich bei den Handschriftfassungen „um eine Befreiung des wahren symphonischen Willens des Meisters", der bisher nur in einer unerträglich eingeschnürten und ängstlich verdämpften Klangform bekannt ist. „Es sei zwecklos und ungerecht, für die Textumgestaltungen, die vom Jahre 1888 an erfolgten, die jungen künstlerischen Mitarbeiter des Meisters allein verantwortlich zu machen. Diese leisteten ihr Bestes (obgleich auch bei ihrer Auswahl gelegentlich Mißgriffe geschahen), die treibende Kraft waren aber zu Anfang Höhergestellte und hinter diesen ein phantasieloses Zeitalter, das die Technik und das Bearbeitungssystem diktiert hat. Die Hauptschuld liege bei der sinnlosen Intelligenzpeitsche der zeitgenössischen Presse. Die bisher nicht einmal bemerkte Kapitulation eines Genies wie Bruckner vor diesem Ansturm der Mitwelt bedeutet die vollendete Tragik einer geistesgeschichtlichen Begriffsverwirrung von solchen Ausmaßen, daß ihre Nachwirkungen zwangsläufig bis jetzt angehalten haben." Soweit R. Haas nach dem Referate. Demnach bedeuteten die „Sanktionen", unter denen Bruckner seit dem Jahre 1888 stand, vor denen er kapituliert hatte, geistig eine völlige Knebelung seines künstlerischen Willens, sodaß auch eine allfällige Zustimmung des Meisters zu Änderungen nicht seinen Willen darstellte. Allerdings lehnt auch M. Auer (a. a. O. 544) die „Sanktionen" ab: „Das Bestreben seiner (Bruckners) Schüler ging dahin, sein Werk dem Klangideal seiner Zeit anzunähern und so ihm leichter Eingang zu verschaffen. Das geschah aus großer Liebe zum Meister und seinem Werk. Von „Sanktionen" kann keine Rede sein".

Der Vorlagebericht R. Haas' zum ersten Teil des 4. Bandes der Gesamtausgabe, dessen Einsichtnahme erst während der Korrektur dieses Aufsatzes möglich war, bringt über diese „Kapitulation" Bruckners Näheres: „Der Schlüssel nicht bloß zu Gewaltmaßnahmen an der Achten, die nur über Zwang erfolgten, sondern überhaupt zur Nachgiebigkeit gegenüber den Praktikern vor der Öffentlichkeit" liegt danach in der Ablehnung der 1. Fassung der 8. Symphonie durch Hermann Levi aus Gründen der Form und der Instrumentation. Als Bruckner ihm die Partitur geschickt hatte, schrieb dieser seine Ablehnung, um die Enttäuschung für Bruckner zu mildern, am 30. 9. 1887 an Josef Schalk, der die Mission übernahm, dies dem

Meister in geeigneter Form mitzuteilen. Der Eindruck auf Bruckner war jedenfalls sehr stark, da er nach dem von R. Haas veröffentlichten Antwortbrief Schalks an Levi vom 18. Oktober „verzweifelt über sich selbst ist und sich nichts mehr zutraut". Augenblicklich kann er es „noch nicht einsehen", daß ihn Levis Urteil „vor gerechtem Mißerfolg bewahrt hat", aber er hat die „Umänderung des Werkes nach Ihrem (Levis) Rath... bereits mit dem ersten Satz begonnen". Schon zwei Tage später, am 20. 10. schreibt aber Bruckner selbst an Levi: „Erst jetzt wird es mir gegönnt, Studien zu machen. Es wird das Möglichste geschehen — nach bestem Wissen und Gewissen. Wenn nach Jahr und Tag alles vorüber sein wird, werde ich Hochdenselben bitten, auf meine Rechnung mit Ihrem Hoforchester einige Proben ... vornehmen zu dürfen". Nach R. Haas hatte durch diesen „heftigen Zusammenstoß zwischen den Idealforderungen Bruckners und praktischen Erwägungen befreundeter Praktiker" ... „sein Selbstvertrauen den entscheidenden Stoß erhalten". Sicherlich traf den Meister das Urteil seines „künstlerischen Vaters" — so nannte er Levi — sehr tief; daß aber Bruckner „gegen sein besseres Wissen nachgeben mußte" (Vorl. Ber. II), erscheint angesichts des oben erwähnten, im Vorlagebericht allerdings nicht wörtlich angeführten Briefes Bruckners vom 20. 10. unwahrscheinlich. Wenn Bruckner schreibt „nach bestem Wissen und Gewissen", so ist es ihm damit bitterer Ernst und man wird sich wohl an diese eigenen Worte des Meisters halten müssen. Und wenn Schalk in dem erwähnten Brief an Levi schreibt: „gegenwärtig sollte er freilich lieber nicht arbeiten, da er... sich nichts mehr zutraut", so kann daraus keinesfalls die Absicht erhellen, Bruckner zu vergewaltigen. Am 27. 2. 1888 schreibt Bruckner selbst an Levi: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen — wenigstens für dieses Mal — wegen der 8. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon anders aus". Er hat eben die Ratschläge, die ihm gegeben wurden, genau geprüft und die Änderungen nach bestem Wissen und Gewissen vorgenommen. Auch die weiter unten erwähnte Episode aus der Umarbeitungszeit der VIII. weist nach dieser Richtung.

Von Wichtigkeit sind Eintragungen in den Handschriften, die auf Willensmeinungen Bruckners bezüglich der von ihm gewünschten Druckgestalt Schlüsse zulassen. So heißt es besonders in der Eigenschrift der IV. Symphonie von fremder Hand vor dem Andante (Vorl. Ber. IV.): „der große Sprung (bei Buchst. H) soll nur im äußersten Fall angewendet werden, da er dem Werk sehr schadet"". Beim Finale wieder hat Bruckner eigenhändig hinzugeschrieben „„bitte auch das Weggelassene in Druck und Clavierauszug zu nehmen. Die Kürzung ist mit Vi—de zu bezeichnen„„; dieser Wunsch ist nicht berücksichtigt worden. Damit sind aber schon die tatsächlichen Unterschiede der Druckfassungen von den bisher bekannten Handschriften berührt.

Bruckner war seinem Wesen nach ungemein selbstkritisch veranlagt, wenngleich diese Selbstkritik in seinem Schaffen anderen Wurzeln entspringt als z. B. bei Beethoven. Die Widerstände in Wien mögen aber seine Selbstkritik noch ge-

steigert haben; denn immer wieder arbeitet er seine Werke durch und fast möchte man sagen, daß er sie nie aus der Hand gab, ohne sie neuerlich durchgesehen zu haben. Der Versuch einer Rekonstruktion der Arbeitsverteilung Bruckner hinsichtlich seiner Hauptwerke, die für die Beurteilung der Bearbeitungen höchst wichtig ist, zeigt dies deutlich:[3]

1863/64	d-moll-Symphonie	Entstehung u. Partiturniederschrift (1. Fassung)
1864 Juli[4]—Sept.	d-moll-Messe	Partiturniederschrift
1865 ab Jänner[5]	I. Symphonie	Partiturniederschrift, begonnen, (1. Fassung) im März aber noch Skizze des alten Scherzos
1866 bis Juli	I. Symphonie	Partiturniederschrift beendet, (Adagio v. 1865 umgearbeitet)
Oktober[6]—Nov.	e-moll-Messe	Partiturniederschrift
1867 Sept.(—Dez.)	f-moll-Messe	Partiturniederschrift (Beginn)
1868 vor Mai	I. Symphonie (2)	Revision, Fassung 1a (Erstaufführung 9. 5.)
(Jan.—)Sept.	f-moll-Messe	Partiturniederschrift, beendet
1869 Januar—Sept.	d-moll-Symphonie (2)	Partiturniederschrift (2. Fassung)
vor Ende Sept.	e-moll-Messe (2)	Durcharbeit, (Erstaufführung 29. 9.)
1871 Okt.—Dez.	II. Symphonie	Partiturniederschrift (Beginn)
1872 (Jan.—)Sept.	II. Symphonie	Partiturniederschrift (beendet)
vor Juni	f-moll-Messe (2)	Durcharbeit (Erstaufführung 16. 6.)
1873 (Jan.[7]—)Dez.	III. Symphonie	Partiturniederschrift 1. Fassung
1874 Jan.—Nov.	IV. Symphonie	Partiturniederschrift 1. Fassung
— — —	III. Symphonie (2)	Durcharbeit Fassung 1a (wird 1875 von den Wiener Philharmon. abgelehnt)
1875 Febr.—Dez.	V. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung. Beginn)[8]

[3] Ich stütze mich hier vor allem auf die Datierung der Handschriften Bruckners, die ich hinsichtlich der mir damals zugänglichen Stücke anläßlich der Arbeit an meinem Brucknerbuche genau notierte. Einige Ergänzung erfahren sie durch die inzwischen erschienene Literatur, besonders die Publikationen der Briefe Bruckners, sowie durch das Bekanntwerden der Daten von Handschriften, die mir damals nicht zur Verfügung standen, sei es, daß mir Auskunft über ihr Vorhandensein verweigert wurde, sei es, daß sie erst später aus Privatbesitz auftauchten. Sie sind nunmehr zum großen Teil an der Wiener Nationalbibliothek vereinigt. In der nachstehenden Übersicht bedeutet Sperrdruck das erste Vorkommen eines Werkes, die daneben stehende eingeklammerte Zahl, zum wievielten Mal das Werk vorgenommen wird.

[4] spätestens! das Kyrie ist am 4. 7. beendet.

[5] spätestens! denn schon im Jänner eine Skizze zur Durchführung des 1. Satzes, am 23. 1. briefliche Nachricht an Weinwurm über die Arbeit an der Symphonie.

[6] spätestens! Kyrie, Gloria undatiert, Credo am Ende 20. 10.

[7] spätestens! der Partiturentwurf des 1. Satzes ist am 23. 2. beendet.

[8] R. Haas vertritt im Vorlagebericht der Gesamtausgabe die Ansicht, daß bei der V. Symphonie „eine Umarbeitung des ersten Textes nur insofern erfolgt ist, als die Baßtuba später zugesetzt worden ist, aber nur im Rahmen der ersten Ausarbeitung, die von 1875 bis zum Ende des Jahres 1877 (bzw. bis in die ersten Tage 1878) dauerte. Daß sich bei dieser fast dreijährigen Arbeitszeit im einzelnen verschiedene Stufen der Textgestaltung ergeben, wie sie für das Adagio und das Finale noch greifbar sind, berechtigt nicht dazu, zwei verschiedene Fassungen der ganzen Symphonie anzusetzen."
Die erhaltene Handschrift zeigt zwei verschiedene Tinten, von denen die eine (a. a. O. VIII) die Niederschrift der Jahre 1876/76, die andere die Niederschrift und Einfügungen des Jahres 1877

1876 Jan.—Mai	V. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung beendet)[9]
— — —	d-moll-Messe (2)	Verbesserung
— — —	f-moll-Messe (3)	Durchsicht
Okt.[10]—Dez.	III. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung begonnen)
1877 Jan.—April	III. Symphonie	Umarbeitung (2. Fassung beendet)
Mai	I. Symphonie (3)	Durchsicht (rhythm. Einteilung) Fassung 2a
Mai—Dez.	V. Symphonie (2)	Durcharbeit (2. Fassung)[11]
1878 — — —	III. Symphonie (3)	Durcharbeit (3. Fassung Drucklegung). Umarbeitung wegen Mißerfolg
Jan.—Dez.	IV. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung)[12]
1878/1879 — — —	II. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung)
Dez.	Streichquintett	Partiturniederschrift (Beginn)
1879 Jan.—Juli	Streichquintett	Partiturniederschrift (beendet)
Sept.	VI. Symphonie	Partiturniederschrift (Beginn)[13]
Nov.	IV. Symphonie (3)	Partiturniederschrift der neuen Finale (Beginn) 3. Fassung
Dez.	Intermezzo	Partiturniederschrift
1880 Jan.—Juni	IV. Symphonie	Partiturniederschrift der neuen Finale (begonnen November 79)
Juni—Dez.	VI. Symphonie	Partiturniederschrift wiederaufgenommen (s. September 79)
1881 Jan.—Sept.	VI. Symphonie	Partiturniederschrift (beendet 3. 9)
Mai	Tedeum	Partiturniederschrift (1. Fassung)[14]
Sept.—Dez.	VII. Symphonie	Partiturniederschrift (Beginn)
— — —	f-moll-Messe (4)	Durcharbeit (Aufführung 30. 4. 82)
1881/82 — — —	d-moll-Messe (3)	Verbesserung
1882	VII. Symphonie	Partiturniederschrift (fortgesetzt)

kennzeichnet. Dem Jahre 1875 gehört daher an: 2. Satz, Bogen 1 (Anfangsdatum 14. 2. 75), 1. Satz, Bogen 1—6 (Anfangsdatum 3. 3. 75), 3. Satz vollständig (16. 4. bis 22. 6. 75), 4. Satz vollständig (23. 6. 75 bis 7. 11. 75 bzw. 16. 5. 76). Das Vorhandensein von 6 Bogen des 1. Satzes und des noch früher datierten 1. Bogens des 2. Satzes in voll ausgearbeiteter Partitur (nicht nur als „Scitze") läßt annehmen, daß zumindest ein vollständiger Partiturentwurf 1875/76 vorhanden war; denn bei Bruckners Arbeitsweise wäre es verwunderlich, wenn die Ausarbeitung eines neuen Satzes vor Abschluß der schon begonnenen Ausarbeitung eines anderen in Angriff genommen worden wäre. Jedenfalls wurden die Weiterführungen im 1. und 2. Satz so stark geändert, daß die ursprünglichen Bogen durch neue ersetzt werden mußten (vgl. am Ende der Sätze die Bemerkungen: beim 1. Satz „Scitze Wien 13. Juli 1877", es wurde also von Bogen 7 an ein neuer Partiturentwurf angelegt; beim 2. Satz „Wien 11. 8. 1877 Scitze (verbessert)", also auch hier Änderung und Neuschrift des Partiturentwurfes, nicht bloß der Ausarbeitung. Man wird daher von 2 gesonderten Fassungen sprechen müssen, da auch die erhaltenen Blätter dieses Vorstadiums (Vorl. Ber. X ff.) durchaus nicht unwesentliche Abweichungen vom Handschriftentext zeigen.

[9] der 4. Satz zeigt am Ende die Daten „Wien 7. Nov. 1875". Darunter: „vollendet 16. Mai 1876". Die weiteren Daten betreffen die Umarbeitung 1877.

[10] spätestens! Das Adagio der Gef. d. Musikfreunde zeigt diese Datierung.

[11] beendet 4. 1. 1878.

[12] Finale Aug. Sept., Neues Scherzo Nov. Dez.

[13] Die Niederschrift wird scheinbar unterbrochen und später (Juni 1880) wieder aufgenommen.

[14] Nach der Niederschrift des 3. Satzes der VI., dessen Ausarbeitung am 17. 1. 1881 beendet ist.

1883 Jan.—Sept.	VII. Symphonie	Partiturniederschrift (beendet 5. 9.)
Sept.	Tedeum (2)	Partiturniederschrift (2. Fassung beendet)
— — —	f-moll-Messe (5)	Durcharbeit (für die Hofkapelle, Aufführung 24. 6. 83)
— — —	e-moll-Messe (3)	Umarbeitung
1884 März	Tedeum (3)	Überfeilung (beendet 7. 3.)
— — —	d-moll-Messe (4)	Überarbeitung
— — —	Streichquintett (2)	Umarbeitung (Drucklegung)
— — —	I. Symphonie (4)	Durchsicht (Fassung 2b)
Sept.(—Dez.)	VIII. Symphonie	Entwürfe
1885 Jan.—Aug.	VIII. Symphonie	Entwürfe
— — —	e-moll-Messe (4)	Umarbeitung
Aug.—Dez.	VIII. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung)
1886 Jan.—Sept.[15]	VIII. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung)
1887 — — —	IV. Symphonie (4)	Durcharbeit (Verlagsablehnung nach Mainz)
Sept.—(?)	IX. Symphonie	Partiturniederschrift des 1. Satzes (1. Fassung, Beginn 21. 9.)
1888 Juni[16]—Dez.	III. Symphonie (4)	Umarbeitung (4. Fassung begonnen, 2. Drucklegung)
1889 (Jan.—)März	III. Symphonie	Umarbeitung (4. Fassung beendet)
Jan.	IX. Symphonie	Entwurf des Scherzos und F-Dur-Trios[17]
(April[18]—)Dez.	VIII. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung, Drucklegung)
1890 Jan.—März	VIII. Symphonie	Umarbeitung (2. Fassung beendet 10. 3.)
— — —	f-moll-Messe (6)	Revision (Drucklegung)
— — —	e-Moll-Messe (5)	Revision (Drucklegung)
März—Dez.	I. Symphonie (5)	Umarbeitung (3. Fassung begonnen)
Dezember	IX. Symphonie	Umarbeit der 1. Partiturniederschrift des 1. Satzes begonnen
1891 Jan.—April	I. Symphonie	Umarbeitung (3. Fassung beendet 18. 4.)[19]
April (—Dez.)	IX. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Satz, 2. Fassung begonnen)
— — —	d-moll-Messe (5)	Revision (Drucklegung)
— — —	II. Symphonie (3)	Revision (Drucklegung)
1892 März—Juni	150. Psalm	Partiturniederschrift (beendet 29. 6.)
(Jan.—)Okt.	IX. Symphonie	Partiturniederschrift des 1. Satzes, 2. Fassung (beendet 14. 10.)
(Okt.—Dez.)	IX. Symphonie	Partiturniederschrift des 2. Satzes (1. Fis-dur-Trio, begonnen)
1893 (Jan.—)Febr.	IX. Symphonie	Partiturniederschrift des 2. Satzes (1. Fis-dur-Trio, beendet)

[15] Mindestens; am 4. 9. beginnt die Niederschrift des Finales.

[16] Brief Bruckners an Mayfeld v. 1. 1. 89; Haas gibt nach der Handschrift den 1. 8. als frühesten Datum an.

[17] Die Arbeit an der IX. Symphonie wird anscheinend durch die anderen Arbeiten unterbrochen und erst Ende 1890 wieder aufgenommen.

[18] Am 31. 7. ist die Umarbeitung des 1. Satzes schon beendet. Man wird den Beginn der Arbeit wohl im Anschluß an die Umarbeitung der III. Symphonie ansetzen dürfen.

[19] Der 1. Satz wird nach Beendigung der Umarbeitung (12. 1.) noch dreimal durchgearbeitet; das letzte nachweisbare Datum ist 18. 4.

(März–)Aug.	Helgoland	Partiturniederschrift (Part. Entwurf schon 29. 4. beendet)
(Aug.–)Dez.	IX. Symphonie	Durchsicht des 1. Satzes (beendet 23. 12.)
1894 (Jan.–)Febr.	IX. Symphonie	Durchsicht des Scherzos (Neues Trio)
April—Nov.	IX. Symphonie	Adagio (Entwurf und Partiturniederschrift)
1895/96	IX. Symphonie	Arbeit am Finale

Hätte Bruckner seine Handschriften nicht so genau datiert, wäre die Ablösung der einzelnen Stadien der Entstehung, Aus- und Umgestaltung der Werke kaum möglich. Auch so bieten sich noch mannigfache Schwierigkeiten, wie z. B. die IX. Symphonie zeigt, deren Entstehungsgeschichte ich größtenteils nur mit Hilfe der Papieruntersuchung klarstellen konnte (vgl. meinen Vorlagebericht zur Neuausgabe und meinen Aufsatz Brucknerblätter 1934 Nr. 1/2, S. 2ff.). Wenn auch bei einer Reihe von Umarbeitungen äußere Veranlassungen festzustellen sind, sind die Gründe dafür doch innerer Natur, insoweit als nicht einfach Revisionen, sondern nach Bruckners eigenen Worten „Verbesserungen" vorliegen. Bruckner fand also immer wieder an dem Werk aus früherer Zeit etwas mangelhaft, d. h. vieles, was bei der seinerzeitigen Niederschrift, die nachweisbar mit genauer Überlegung erfolgte, seinem damaligen künstlerischen Willen voll entsprach, erschien ihm bei späterer Vornahme des Werkes, aus der inneren Perspektive dieser späteren Zeit reformbedürftig. Dies bedeutet aber nichts anderes als, was allgemein als künstlerische Entwicklung bezeichnet wird, die sich bei Bruckner eben nicht nur an den vollendeten Werken, sondern dank seines selbstkritischen Durcharbeitens der früheren auch in diesen Umarbeitungen beobachten läßt. Zu den bisherigen, außerhalb der Kompositionen selbst liegenden Indizien kommen dadurch innere, musikalische Momente, die mangels der bisherigen, keineswegs voll schlüssigen Beweisführung für und gegen die Druckausgaben maßgebende Bedeutung erlangen können.

Die zeitlich früheste Durchsicht eines Hauptwerkes ist die der I. Symphonie vor der Uraufführung 1868. Ihr Umfang ist insofern nicht mehr genau feststellbar, als die Urfassung 1865/66 nicht in reiner Gestalt erhalten ist. Von den 4 Vorlagen (s. Ges. Ausg. Vorl. Ber. Vorlage C, D, E, F) ist allerdings Vorlage C die Eigenschrift Bruckners aus dem Jahre 1865/66, allein ihr Text ist nach 1868 umgearbeitet. Nach dem ursprünglichen Text wurde das Material für die Uraufführung (Abschrift D und Stimmenmaterial F) 1866 hergestellt. Die Fassung 1868 ist in dem Stimmenmaterial der Uraufführung (Vorlage F) erhalten. Die zahlreichen, in den Partituren (C und D) laut Vorlagebericht nicht enthaltenen Vortragszeichen und dynamischen Detailanweisungen der Stimmen zeigen, daß vor der Aufführung eine Revision nach dieser Richtung hin stattfand, ohne daß aber weitere beachtenswerte Änderungen erfolgt wären. In die Partituren (C und D) wurden vorerst, jedoch nach 1868, da sie in den Stimmen fehlen, in den ersten 3 Sätzen zahlreiche Änderungen eingetragen. Sodann wurde eine neuerliche Partiturabschrift (Vorlage E) hergestellt; sie enthält daher „im 1. bis 3. Satz den verbesser-

ten Text von C und D" (Vorl. Ber. 9). Wenn sich E im 4. Satz „sonderbarerweise weitgehend mit F" deckt (ebenda 22), so ist dies daraus zu erklären, daß die Umarbeitung des 4. Satzes fast ganz erst nach Anfertigung der Abschrift E erfolgte. Takteinschübe im 1. Satz und Taktstreichungen im letzten sind offensichtlich Voraussetzung der „rhythmischen Einteilung" von 1877, die bei den letzten Sätzen von D mit diesem Datum angemerkt ist. Einige Änderungen im Finale waren aber schon vor Anfertigung der Abschrift E durchgeführt, wie z. B. die von F abweichende Fassung der Trompeten T. 1—4 in E zeigt, die dann in C und D weitere Änderung erfuhr. Auch der in C, D und F enthaltene Posaunensatz T. 356—363, der dann in C und D gestrichen wurde, in E aber nicht mehr erscheint, weist darauf hin. Dieser Posaunensatz ist aber nicht „auch in C und D abgeschrieben", sondern dort von Anfang vorhanden, aber nach Anfertigung von F, jedoch vor Anfertigung von E gestrichen worden. Wenn in der Periode nach T. 181 2 Takte wegfielen, „die auch noch in C und D niedergeschrieben sind, aber später mit Tinte durchstrichen wurden", (Vorl. Ber. 30) und „die Fagotte von 178 an gestrichen wurden" (ebenda), in E und F aber die beiden Takte und die Fagottstimme erscheinen, so sind diese nicht „nochmals mit aufgenommen", sondern C und D stellen in ihrer Korrektur eben spätere Entwicklungsstadien dar als F und im 4. Satz E. Wenn die unterschiedliche Trompetenfassung T. 273—76 C und E sowie D und F gemeinsam ist, zeigt dies daß E wahrscheinlich nach der Vorlage C kopiert wurde, diese Änderung aber in D nicht eingetragen wurde. Aber auch im dritten Satz wurde nach Anfertigung von E noch geändert, wie z. B. die Violinen und Bratschen T. 42 und an analogen Stellen in E, F, gegenüber C, D zeigen. Da als „Hauptvorlage" für die „Linzer Fassung 1865/66" die Vorlage C gewählt wurde, wobei die Änderungen aller 4 Sätze berücksichtigt sind, soweit sie nicht Entwürfe zur Fassung 1890/91 darstellen, die in den Vorlagebericht verwiesen sind, stellt der Haupttext der „Linzer Fassung" in der Gesamtausgabe weder die Fassung 1865/66 noch die der Uraufführung 1868 dar, sondern eine wahrscheinlich schon in die Wiener Zeit fallende Umarbeitung, die allerdings nicht so weit geht, wie die 1890/91, diese aber in einigen Belangen vorbereitet. Da in der Allgemeinheit unter der „originalen" Linzer Fassung wohl die von 1865/66, mindestens aber die der Uraufführung verstanden werden dürfte, empfiehlt es sich statt von Originalfassungen besser von Handschriftfassungen zu sprechen.[illegible]

Die Umarbeitung des Textes von 1868 (Vorlage F) zum Text der Gesamtausgabe (Linzer Fassung), den ich als 2. Fassung bezeichnete, umfaßt einerseits instrumentale Änderungen, andererseits architektonische, ohne daß aber das Grundgerüste verändert würde, das übrigens auch in der Wiener Fassung gewahrt bleibt. Im Architektonischen werden durch Takteinschübe, die in der Regel Taktwiederholungen

---

[illegible] Gleichwohl greift der Partiturtext der Gesamtausgabe im Gegensatz zu Vorlage C und E manchmal auf F zurück, z. B. im 2. Satz z. T. 137, 161 ff.

sind, oder Taktstreichungen vielfach metrische „Unregelmäßigkeit“ beseitigt; wie die Anmerkungen Bruckners selbst dartun, bezeichnet er metrische Perioden von ungerader Taktzahl häufig als unregelmäßig („unrglm.“). Im 1. Satz werden die Takte (Vorl. Ber. 9) 1, 83, 185, 199 (der korrespondierend zu T. 1 und auch nach Bruckners metrischer Zählung zur Reprise gehört, während er im Vorlagebericht am Schluß der Durchführung angeführt ist), 221, 330, 351 eingeschoben. Takt 1 (199) bewirken die bessere Vorbereitung des Hauptthemas, das nun durch ein ganzes metrisches Glied (2 Takte) eingeleitet erscheint. Die Wiederholung von T. 82 bringt die metrische Ausgleichung der Steigerung, ebenso bedeutet der Einschub von 185 die Umwandlung des ursprünglichen 7-Takters (186—192) in einen 8-Takter. Im 2. Satz bedeutet gleichfalls der Einschub von T. 167 das volle metrische Ausklingen des Schlusses (dem eigentlich noch ein Takt Pause anzuschließen wäre, wie es uns bei der V. Symphonie begegnen wird). Im Finale sind keine Erweiterungen, sondern Streichungen angebracht worden. Auch hier dient das Weglassen von 3 Takten (nach Buchstabe E) wieder metrischen Zwecken. Auch die letzte architektonische Änderung, die Auslassung zweier Takte im Gesangsteil der Durchführung (zw. T. 178 und 186) bedeutet eine Reduktion der Periode, von 10 auf 8 Takte. Beachtenswert ist endlich der in C angezeigte Strich von über 40 Takten (nur im Vorlagebericht angeführt, nicht im Haupttext aufgenommen), der die Coda stark kürzt. Von den Endtakten der 3. Themengruppe wird unter Wegfall der Steigerung unmittelbar zum 2. Coda-Höhepunkt gesprungen, wohl zweifellos nur eine Utilitätsmaßnahme. Alle übrigen Änderungen betreffen die Instrumentation. In den ersten 3 Sätzen sind es fast durchwegs ganz geringfügige Retuschen, wie sie eine Durchsicht fast immer mit sich bringt. Beachtenswerter sind sie im Finale. Hier sind es vor allem die Bläser, die an manchen Stellen „moderner“ und klangkräftiger geführt werden, so z. B. werden die Trompeten am Anfang melodisch geführt, statt harmonisch rhythmisch, die höheren Lagen der Oboen und Klarinetten benützt, der Gesamtklang in der Höhe bereichert. Dann wird wieder der Hauptrhythmus stärker betont (T. 23ff.), auch hier wieder thematische statt harmonischer Trompetenführung; an anderer Stelle (T. 63) wird der Posaunensatz durch weite statt enger Lage reicher gestaltet. Auch Beschränkung der Bläser findet sich (T. 66ff.). Die Durchführung erfährt stärkere instrumentale Korrekturen; sie bewegen sich ebenfalls in der Richtung der Verdeutlichung des Klanges hinsichtlich des thematischen Hauptgehalts und der Klangbereicherung. Auch der Schluß des Satzes erfährt durch Übernahme des Rhythmus des Hauptthemas in das Blech thematische Verdeutlichung.

Über die Umarbeitung der III. Symphonie nach dem Mißerfolg 1876 für die erste Drucklegung gibt in architektonischer Hinsicht Haas (a. a. O. 117f.) Auskunft: Hauptsächlich sind es Striche. Sie schienen Bruckner „nach seinen Erfahrungen unvermeidlich“ und wurden im Finale 1878 „weitgehend“, 1890 (zur zweiten Drucklegung) „schonungslos“ verwirklicht. „Was im 1. Satz wirklich

ausgestoßen wurde, stört das Gleichgewicht nicht wesentlich, nur in der Durchführung sind größere Eingriffe erfolgt". 1878 zeigen sich auch Erweiterungen in der 3. Themengruppe, in deren Gegenstollen der früher nur angedeutete Choral eingefügt wird, auch ihr Abgesang in E ist neu. In der Reprise steht der Kürzung des Bogens der 1. Gruppe auf den Anfangsteil die Einfügung der doppelten Steigerung gegenüber, im Anhang wird eine Straffung durchgeführt. Das Adagio wird formal gekürzt, indem die ursprünglich zwischen der Aufstellung der Themen und der Wiederkehr des Anfangsteils bestandene Reprise größtenteils gestrichen wurde. Daß das Finalproblem (vgl. meinen „Bruckner", S. 91 u. m.) schon in dieser Zeit bei Bruckner eine Rolle spielt, zeigt, daß auch hier wieder der letzte Satz die stärksten Änderungen erfährt. Werden schon in der Exposition Kürzungen angebracht, so fällt in der Durchführung Stollen und Gegenstollen des zweiten Bars weg, der Übergang zur Reprise wird geändert, in dieser wird der Bogen der 3. Themengruppe geändert, die Zitate der Hauptthemen der früheren Sätze werden teilweise gestrichen, die Apotheose des Anfangsthemas der Symphonie am Schluß wird aber ausgestaltet.

Die **Umarbeitung der IV. Symphonie** (a. a. O., S. 124ff.) im Jahre 1878 zeigt im 1. Satz schon bekannte Tendenzen, so die polyphone Entlastung der Gesangsgruppe, Epilogverbreiterung, Umarbeitung der Durchführung, von der „nur der Rahmen gewahrt" bleibt, der Schluß des Satzes wird wieder „kunstvoller und packender umgestaltet". Ein großer Strich im 2. Satz wird schon in der Handschrift und danach auch in der Druckausgabe durch einen anderen, kürzeren ersetzt. Die Umarbeitung des Finales im Jahre 1878 zeigt, wie Haas berichtet, eine „sorgfältige Abdämpfung des heiteren Stimmungsbildes" der ersten Fassung, in dem der Eintritt des aus der Endfassung bekannten Hauptthemas, das aber hier noch an Bedeutung hinter dem „das Feld beherrschenden" Hauptthema des 1. Satzes zurücktritt, „grotesk" anmutete. Auch hier findet man wieder kontrapunktische Entlastung der Gesangsgruppe, Ausgestaltung der Epilogcoda.

Die Neufassung des Finales 1880 zeigt eine völlige innere Umgestaltung, indem der ganze Satz vom Hauptthema aus „seelisch umgedeutet wurde" (Haas 127). Diese Umarbeitung geht über den üblichen Rahmen hinaus, ist „eine fast völlige Neuschöpfung" wenngleich das Themenmaterial übernommen wird. Es werden neue thematische Bildungen eingeführt, andererseits wird der Reprisenbeginn getilgt und die Wiederkehr „nach einer langen Senkung, in der das Hauptthema ganz leise in Umkehrung ... vorbeigeglitten und dann auch die Jagdfanfare des Scherzos angedeutet worden war, auf die 2. Gruppe" beschränkt, „abschließend rauschen die Sextolen aus der sonst übergangenen 3. Gruppe auf" (Haas 129).

Wie schon diese Beispiele zeigen, beziehen sich die architektonischen Änderungen vor allem auf das Finale. Es ist offensichtlich, daß die Finaltechnik bei Bruckner einen Wandel erfährt. Ausgangspunkt ist zweifellos die Sonatenform, allein die VI. und VII. Symphonie zeigen schon den gewandelten Typus, der — wie ich

schon in meinem Bruckner S. 94f. ausführte, das Prinzip der gesonderten Durchbildung von Durchführung und Reprise „zu Gunsten einer Verschmelzung dieser beiden Teile aufgibt." Bis zum Jahre 1874 hält sich Bruckner sozusagen an das Schema, die V. Symphonie bringt durch die Verschmelzung mit der Fuge ein neues formales Element (vgl. in meinem Bruckner S. 94f.). Die Exposition verläuft in dieser Symphonie normal, wobei das 1. Thema in Gestalt einer Fugenexposition auftritt, der Epiloganhang (Choral) aber von seiner sonstigen, bloß überleitenden Funktion zu höchster Bedeutung emporgehoben wird. Der kurzen Durchführung (Fugenexposition des Choralthemas mit einem dem Seitensatz verwandten Gegensatz) folgt die vollständige Reprise, deren 1. Gruppe aber mit der Durchführung dadurch verschmolzen ist, daß sie auch wieder deren Höhepunkt in der Vereinigung von Haupt- und Choralthema bildet. Der schon in der Eigenschrift durch „Vide" angezeigte Strich (er stimmt mit dem der Druckfassung nicht überein) tilgt diesen Reprisenbeginn bis zu seinem Schlußhöhepunkt, der gewahrt bleibt. Der Reprisencharakter dieses Teiles geht dadurch fast ganz verloren, er erscheint nur mehr als Höhepunkt der Durchführung, worauf die Reprise der Gesangsgruppe folgt. Jedenfalls ist aber in der V. Symphonie die Zäsur zwischen Durchführung und Reprise verschwunden; denn die vor dem Wiedereintritt des Seitenthemas hat andere Bedeutung. Das Streichquintett bewegt sich auf derselben Linie: die dritte Themengruppe ist mit der Durchführung verschmolzen, die wieder fugenartig gestaltet ist und zum Eintritt der Reprise mit der Gesangsgruppe herabsinkt. Ob die Erscheinung, daß auf die 2. Themengruppe in der Reprise die 1. folgt, als bloße Umstellung zu werten ist, erscheint mir fraglich. In der VI. Symphonie ist, wie erwähnt, der neue Typus schon voll entwickelt. Die Durchführung verwendet vor allem den ersten Teil des Hauptthemas — im Sinne der „Entwicklungsthematik" Bruckners, die den thematischen Komplex aus mehreren Gedanken innerlich organisch aufbaut, betrachte ich die melodischen Züge des Anfangs nicht wie Haas (139f.) als „Satzeinleitung", denen die Fanfare als „1. Glied des Hauptgedankens" (Hauptthemas?) gegenübersteht, sondern als wesentlichen Bestandteil des Hauptthemas, das, aus mehreren Motiven bestehend, zum Höhepunkt der Fanfare ansteigt. Auch die VII. Symphonie läßt der ausgedehnten Verarbeitung des Hauptthemas in der Durchführung die mit dem Seitensatz beginnende Reprise folgen. Sieht man z. B. in der Umarbeitung der III. Symphonie 1878 den Reprisenbeginn unter „Vi-de" gesetzt (Haas 117), so bedeutet dies eine Hinwendung zur späteren Finalform, die sich dem Entwicklungszug der Finalgestaltung bei Bruckner organisch einfügt. So findet auch die Tilgung des Reprisenbeginns im Finale der IV. Symphonie (1880) ihre Erklärung aus dem gewandelten Formwillen Bruckners. Derartigen architektonisch wesentlichen Änderungen bei Bruckner schließen sich in jedem Falle noch eine Reihe kleinerer an, die sicherlich auf die Proportionen und das Gewicht der einzelnen Teile des baulichen Gefüges von Einfluß sind, den Gesamtrahmen aber unverändert lassen.

Beachtenswert ist, daß die späte Umarbeitung der I. Symphonie abgesehen von metrischen Ausgleichen keinerlei architektonische Änderungen enthält.
In den Druckausgaben sind nun in architektonischer Hinsicht vor allem die Striche auffallend; sei es, daß sie durch Weiser angedeutet werden, wie z. B. im Finale der I. Symphonie, wodurch der Seitensatz der Reprise wegfiele, sei es daß Teile einfach ausgelassen werden, wie z. B in der V. Symphonie. Wichtig ist in dieser Hinsicht Bruckners Stellung gegenuber Strichen. Vor allem werden Durchführung und Reprise bei den Umarbeitungen von Bruckner selbst gekürzt, dem äußeren Formschema der früheren Zeit tritt eine innere Straffung gegenüber, die gleichsam eine neue individuelle Form erstehen läßt. Daß es sich nicht um einfache Kürzungen handelt, zeigen Ausgestaltungen, die ihnen gegenüberstehen und eine andere Gewichtsverteilung bewirken, die eben von Bruckner bei der Betrachtung des Werkes aus dem Gesichtswinkel einer späteren Zeit beabsichtigt wurde. Von derartigen innerlich begründeten Strichen sind natürlich solche zu unterscheiden, die rein aus Aufführungsgründen erfolgten. Ebenso wie wir von R. Wagner wissen, daß er mit Strichen einverstanden war, wenn dadurch der Aufführung des Werkes gedient war, so schreibt auch Bruckner 1891 bezüglich der VIII. Symphonie an F. v. Weingartner; „Bitte sehr, Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern.“ Im Druck soll aber nichts ausgelassen werden. So sind von Bruckner selbst angezeigte Striche, auch wenn sie äußeren Ursachen entspringen, durchaus autorisiert. Allerdings dürfen sie nicht mehr werden als eben Aufführungserleichterungen, die der Meister anzeigt, d. h. es geht keinesfalls an, in einem Druck derartige bloße Strichanweisungen durch Weglassen des gestrichenen Teils zu ersetzen (es wäre denn, man bezeichnete eine derartige Ausgabe als gekürzt); andererseits sollen sie auch nicht einfach in der Partitur weggelassen werden, wie z. B. bei der Linzer Fassung der I. Symphonie.
Die Frage, ob die in den Druckausgaben angezeigten Striche von Bruckner beglaubigt sind, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Wenn man sieht, wie Bruckner bei der Umarbeitung Striche nicht nur selbst anzeigte, sondern auch weitgehende Kürzungen durchführte, die das einstige Formschema wesentlich verändern, wird man sie nicht von vornherein in Bausch und Bogen ablehnen können. Wenn z. B. in der Endfassung der II. Symphonie die Reprise des Finales stark zusammengestrichen erscheint, überdies aber durch ein Vi-de noch eine weitere Kürzung angezeigt ist, so ist es doch nicht „undenkbar, daß dieses Vi-de von Bruckner selbst herrührt“ (Haas 115). Wenn dies „die Reprise überhaupt fast ganz beseitigt und so allen Zusammenhang preisgibt“ (ebenda), ist das vom Standpunkt der Formgliederung des Sonatensatzes aus zweifellos zutreffend, ob aber für den späteren Bruckner dieser Maßstab anzuwenden ist, erscheint nicht sicher. Zeigt nicht die erwähnte Wandlung der Finalgestaltung bei Bruckner, daß der Meister auch über die geweitete Sonatenform hinauswuchs, sie zu Gunsten einer gesteigerten

Konzentration, einer betonteren Zielstrebigkeit zerbrach? Wenn z. B. bei der Endfassung der III. Symphonie in der Durchführung des Finales „durch einen Strich von 14 Takten der Einsatz des 1. Gegenstollens unkenntlich gemacht worden ist“ (Haas 123), in der Reprise „der Bogen der 3. Gruppe … 1890 gekürzt“ wurde, indem nur der Schluß davon blieb, wird man darin wohl Änderungen zu erblicken haben, die durchaus in der beobachteten Entwicklungslinie bei Bruckner liegen. Merkwürdig liegt der Fall bei der IV. Symphonie. Außer der eigenschriftlichen Partitur ist für die Fassung 1878/80 vor allem das Stimmenmaterial vorhanden, das bei der Aufführung in Wien am 20. Februar 1881 und in Sondershausen 1886 verwendet wurde. Überdies die Streicherstimmen, die „in Wien am 22. Jänner 1888 bei der vom Bruckner-Komitee veranstalteten Aufführung unter Hans Richter verwendet wurden“ (Vorl. Ber. XXIV). Die Eigenschriftpartitur diente als Hauptvorlage für die Gesamtausgabe. Sie enthält zahlreiche Eintragungen von der Hand J. Schalks und von dritter Hand. Die Eintragungen Schalks durchziehen die ganze Partitur und werden in den Stellen, „an denen die Hand J. Schalks beim Überschreiben radierter Takte mit fester Tintenschrift oder bei einigen wenigen Zusätzen mit Bleistift, die gleichfalls fest und sicher eingezeichnet sind“, als Änderungen anerkannt, „die von Bruckner schon früher voll gebilligt wurden“. Im Scherzo und Finale sind aber von der Hand J. Schalks „an mehreren Stellen … knappe Eintragungen mit Bleistift festzustellen, die sich auf Änderung des Erstdrucks beziehen“ (Vorl. Ber. II). Diese müssen „anders gedeutet werden, sie bezeugen nur, daß Joseph Schalk seine Vorarbeiten an Hand der Eigenschriftpartitur begonnen hat“. Gleichwohl erscheinen gerade im Scherzo (z. B. T. 113, 253, Trio T. 44, 51 ff.). Schalksche Eintragungen in den Text der Gesamtausgabe aufgenommen, von denen es dann (Vorl. Ber. VII) heißt: „Diese Verbesserungen gehören bereits zum Erstdruck und sind als auf diesen bezügliche Skizzierungen zu deuten“. Die Sondershausener Stimmen „decken sich mit der Partitur“ der Gesamtausgabe. Die Wiener Stimmen von 1888 gehören aber „zur Erstausgabe“. Es zeigt sich, „daß sie zwar im allgemeinen mit dem Erstdruck übereinstimmen, daß aber vielfach wieder ihre Übereinstimmung mit der Handschriftfassung festzustellen und an zahlreichen Stellen erst nach Radieren der Text der Erstausgabe hergestellt ist, sowie daß in so mancher Einzelheit … sogar die Selbständigkeit der Stimmen gegeben erscheint“ (Vorl. Ber. XXIV). Sie stellen also ein Zwischenstadium zwischen Handschrift und Erstdruck dar. Am 27. Februar 1888 sendet Bruckner an Levi eine Partitur der IV. Symphonie; er bezeichnet sie als „die einzige Partitur, die ich besitze“ und fügt noch bei: „Seitdem (d. i. seit dem Erfolg in Wien am 22. 1. 1888) habe ich aus eigenem Antrieb noch Veränderungen gemacht, die nur in der Partitur stehen“. Der Vorlagebericht weist hinsichtlich der Nachträge in der Partitur (S. II) auf die „Uminstrumentierung der ersten Triomelodie … dann die Einrichtung des Sprunges im Andante vor dem Buchstaben M, die also als letztgewollter Text voll beglaubigt erscheint, die Posaunenentlastung

im Finale u. a." hin. Diese Eintragungen in der Eigenschrift stammen (mit Ausnahme der Stricheinrichtung) von der Hand J. Schalks und sind auch in den Sigmaringer Stimmen enthalten. Man wird sie also spätestens 1886 ansetzen müssen, wenn man nicht annehmen will, sie seien erst nach März 1888 in die Stimmen eingetragen worden; denn am 9. 3. 1888 bittet Bruckner Levi die Stimmen korrigieren zu lassen. Die Posaunenentlastung im Finale ist aber in diesen Stimmen von der Hand J. Schalks eingetragen, der aber damals schon das Material der Wiener Aufführung 1888 hatte. Man wird daher annehmen müssen, daß diese Eintragungen in den Stimmen vor 1888 erfolgten. Dann sind aber diese Eintragungen in der Eigenschriftpartitur nicht die von 1888, sondern eben schon vor 1886 entstanden. Dann ist aber weiters die im Februar an Levi gesandte Partitur nicht die erhaltene Eigenschrift und die im Vorlagebericht (S. II) eingeräumte Möglichkeit, daß mit der „einzigen Partitur" nicht diese Eigenschrift gemeint sei, gewinnt festen Boden. Die erhaltene Eigenschrift erscheint aber dann nicht mehr als der letztgewollte Text Bruckners. Sollte der Meister nicht vielleicht in die bisher nicht aufgefundene Partitur, die Richter 1888 benützte, diese nachträglichen Eintragungen gemacht und sie Levi geschickt haben; sie wäre dann die „einzige" verbesserte Partitur. Daß Richter nicht die Eigenschriftpartitur benützte, ergibt der Stimmenbefund Vorl. Ber. XXIV ff. Der in der Eigenschrift enthaltene große Strich im Andante ist von Bruckner selbst getilgt und durch einen kleineren ersetzt, der auch im Druck beibehalten wurde. Im Finale ist durch Bruckner selbst die Rückleitung zur Reprise gestrichen und durch eine eigenhändige Bemerkung eine Änderung angegeben, die in einer Einlage von fremder Hand ausgeführt erscheint. Diese Einlage reicht in das Jahr 1881 zurück, denn am 23. 11. 1881 übersendet Bruckner die Partitur an F. Mottl mit dem Bemerken: „Hier ist sie. Finale ist neu. Bitte Dich, nimm (namentlich im Finale) die Kürzung. Habe noch (nur in Partitur) eine verbindende neue Periode (im Finale bei o) beigelegt. Sollst Du sie wünschen, so lasse selbe ... in die Stimmen schreiben". Gleichzeitig ist aber in der Eigenschrift ein Sprung angegeben, der den Reprisenbeginn und einen Teil der Seitensatzgruppe streicht. Die Druckfassung ändert wieder, indem der Einsatz des Hauptthemas gestrichen und der ganze Seitensatz gebracht wird, in seinem ersten Teil jedoch tonartlich transponiert. Da es zumindest fraglich ist, ob die erhaltene Eigenschrift die letztkorrigierte Partitur Bruckners ist, kann über die Authentizität dieses Striches nichts gesagt werden. Jedenfalls ist es wieder der Reprisenbeginn, der umgestaltet ist.

In der V. Symphonie erscheint in der Druckausgabe architektonisch fast nichts geändert außer den 2 Strichen im Finale. Es wird geradezu (Vorl. Ber. I) als Kriterium dafür, daß keine Neubearbeitung stattfand, die Druckausgabe also apokryph ist, angeführt, daß der Erstdruck „nur aufführungspraktische Zutaten und Änderungen, vor allem an der Instrumentierung, aber keine einzige kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung" enthält, „während Bruckner selbst niemals bei der Umarbeitung einer Symphonie bloß die klangliche Einkleidung

ausgewechselt hat" (ebenda XVI). In der Regel bedeutet eine Umarbeitung bei Bruckner auch kleinere oder größere Eingriffe in das architektonische Gefüge. Allerdings beschränken sich diese z. B. bei der Umarbeitung der I. Symphonie auf Einschübe, Auslassungen und Zusammenziehungen nur zum Zwecke der metrischen Periodenausgleichung, sie setzen also den schon bei der Umarbeitung der Linzer Fassung (s. o.) beobachteten Weg fort. Metrische Ausgleichungen erübrigten sich bei der V., wie eine Durchsicht der metrischen Ziffern in der Eigenschrift dartut. Die Handschrift ist vielmehr schon metrisch durchkorrigiert. Dennoch sind von den geringfügigen architektonischen Änderungen des Druckes zwei echt Brucknerisch: der Schluß des 1. Satzes hat nach dem Abschluß der letzten vollen metrischen Periode (8 Takte 501—508) in der Eigenschrift noch 3 durch Abschlußschläge auf dem 1. Viertel ausgefüllte Takte (509—511). „Nach 511 ist in der Partitur noch ein Takt ausgeschrieben (Pausen), aber mit Bleistift ausgestrichen" (Vorl. Ber. II); dementsprechend stehen unter diesen Takten die metrischen Ziffern 1—4. In der Druckausgabe erscheint nun wieder dieser Pausentakt am Ende, der lediglich das metrische Ausschwingen anzeigt. Sollte man annehmen, daß dieser, der modernen Schreibweise nach sicher überflüssige Pausentakt von einem „modernisierenden" Bearbeiter wieder eingefügt wurde? Oder hat vielleicht Bruckner in der Stichvorlage diesen Takt nicht gestrichen? Im Finale sind die Takte 13/14 in der Druckausgabe weggeblieben. Die Handschrift zeigt aber nach dem ersten Vortrag des Themenkopfes des Hauptthemas aus dem 1. Satz 2 Takte Streichtremolo mit Wiederholung des Schlußtons der Flöte, die dann gestrichen wurden (Vorl. Ber. V). Dadurch wurde die metrische Periode von 8 auf 6 Takte gekürzt. Der Strich der Takte 13/14 im Druck bedeutet aber eine analoge Kürzung der vorangehenden Periode durch Wegfall der Tremolotakte. Beachtenswert ist auch, daß die Taktwechseleinzeichnungen im Adagio, die Bruckner in der Eigenschrift mit Bleistift eintrug (die Ges. Ausg. führt sie nur im Vorl. Ber. an, obwohl andere Bleistiftkorrekturen im Haupttext berücksichtigt sind), im Erstdruck vielfach durchgeführt sind, also wohl als authentisch anzusehen sind.

Im Finale zeichnet Bruckner selbst einen Strich an, der den größten Teil des Reprisenbeginnes beseitigt, der — wie oben erwähnt — in der Vereinigung von Haupt- und Choralthema zu erblicken ist; nur sein letzter Höhepunkt bleibt erhalten, woran sich dann die klare Reprise des Seitensatzes schließt. Dieser Strich zeigt wieder Analogie zu den bisher beobachteten. Die Druckausgabe zeigt eine andere Kürzung. Von großer Bedeutung ist, daß sich im Nachlaß F. Löwes eine Teilabschrift der Eigenschriftpartitur vorfand, die „gerade diejenige Strecke aus der Finalepartitur, die bei der Erstausgabe mit den beiden starken Strichen bedacht wurde" (Vorl. Ber. XXV) enthält (T. 316—459) und daran anschließend 583 — Schluß; außerdem noch ein Blatt, das durch einen Weiser mit T. 459 der Abschrift verbunden ist und die Takte 460/61 enthält, woran sich der Zusatz von fremder Hand (Haas fügt hinzu; Löwes?) schließt, „O (wie im Erstdruck)". Eine

am Schluß der Abschrift befindliche Signierung „4. Nov. 78. A. B.“ erklärt Haas für apokryph. Es liegt selbstverständlich nahe, in dieser Partiturteilabschrift die Überreste einer Partitur zu erblicken, von der die übrigen Teile beibehalten, diese aber geändert wurden. Denn die Striche der Druckausgabe umfassen die Takte 322[21]—353 und 375—459; von Takt 583 an handelt es sich aber um den Choraleinsatz am Schlusse, mit dem der von Schalk eingerichtete selbständige Bläserchor einsetzt. Man könnte daran denken, daß es sich um einen Rest der von Schalk und Löwe für die Aufführungen in Graz und Budapest (wo Löwe das Werk am 11. 12. 95 aufführte) benützten Partiturabschrift handle, aus der diese Teile ausgeschieden wurden, weil im ersten Teil jene Kürzungen angebracht wurden, die Schalk „mit Zustimmung des kranken Meisters“ (Haas 131) vornahm, im Schlußteil aber die Einfügung des eigenen Bläserchors. Die Bezeichnung auf dem Einzelblatt ist wohl erst später nach dem Erscheinen zur Identifizierung der Stelle angebracht worden. Durch den Strich der Druckausgabe wird zwar nicht mehr der Reprisenanfang (Doppelfuge) so stark gekürzt; es wird ein großer Teil ihres Anfangs beibehalten, in der Fugendurchführung erfolgt sodann ein Strich bis zur Steigerung vor dem Schlußhöhepunkt (bis zu dem Bruckners Strich reicht), statt dieses Höhepunktes setzt aber sogleich der der 3. Gruppe in der Reprise entsprechende Teil ein, es wird also der ganze Seitensatz aus der Reprise gestrichen. Die Analogie dieses Striches mit dem in der Druckausgabe des Finales des I. Symphonie angezeigten, der gleichfalls den Seitensatz aus der Wiederkehr streicht, fällt auf. Eine derart weitgehende Kürzung der Reprise ist bisher bei Bruckner nicht anzutreffen, allerdings beseitigt auch der angezeigte Strich in der Endfassung der II. Symphonie „die Reprise fast ganz“. Ob dieser Strich der V. Symphonie zu den von Schalk „mit Zustimmung des kranken Meisters“ vollzogenen Strichen gehört, kann nur eine vielleicht doch noch zu erhoffende Auffindung der Partitur, „die zum Druck verwendet wird“ (s. o.) zeigen, wenn man das Zeugnis F. Schalks für die eigenhändige Korrektur der Stichvorlage durch Bruckner für ungenügend erachtet. Zweifellos bedeutet dieser Strich ein Zerbrechen der Sonatenform, andererseits aber eine Straffung des inneren Ablaufs im Sinne einer einheitlichen Steigerung des zweiten, aus der Zusammenziehung von Durchführung und Reprise entstandenen Teils. Die Ähnlichkeit der architektonischen Wirkung der Striche mit Bruckners eigenen Umarbeitungen fällt auf.

Die zweite Gruppe der Unterschiede zwischen den Druckfassungen und den erhaltenen Handschriften betrifft die Instrumentation und Vortragsweise. Der oben erwähnte Vorgang bei der Herausgabe der IX. Symphonie zeigt, daß es sich bei diesem Werk zweifellos um eine Bearbeitung F. Löwes handelt, die mehrere

21 Der Vorlagebericht sagt 325; bis Takt 321 ist Übereinstimmung vorhanden; sodann folgen im Druck 2 Takte, deren erster mit 322 verwandt ist, der zweite die Abwärtsbewegung fortsetzt (während in der Handschrift eine Steigerungswelle einsetzt), daran schließt sich im Druck T. 364. Es werden also 322—363 durch zwei neue Takte ersetzt.

Jahre nach Bruckners Tod vorgenommen wurde und sozusagen kaum einen Takt unangetastet ließ. Eine Beglaubigung durch Bruckner kann nicht gefunden werden. Hier stellt die Handschrift Bruckners den Text der letzten authentischen Fassung dar, womit aber keineswegs gesagt sein soll, daß der Meister, wäre ihm noch die Vollendung des Werkes beschieden gewesen, nicht nachträglich noch mancherlei Änderung angebracht hätte. Über die Abweichungen, die das Partiturbild der VI. Symphonie (erschienen 1901) gegenüber der wohl als Stichvorlage bestimmten Eigenschrift aufweist, gibt der Vorlagebericht der Ges. Ausg. (S. 15) übersichtlich Auskunft. Der Handschrift gegenüber wirkt der Druck wie eine „Dirigenteneinrichtung". Die VI. Symphonie Bruckners zeigt nun im Druck eine Unzahl von Tempobestimmungen, Ausdrucksbezeichnungen bei den einzelnen Stimmen, Spielanweisungen usw., die alle in der Handschrift fehlen oder anders lauten. Bruckner differenziert seine Partituren verhältnismäßig sehr wenig. Eine Anführung der Tempovorschriften im Druck des 1. Satzes der VI. Symphonie möge dies veranschaulichen: (Die auch in der Handschrift enthaltenen Angaben sind gesperrt.) T. 1. Maestoso; T. 49 bedeutend langsamer; 101 gemäßigtes Hauptzeitmaß; 105 etwas belebend; 110 poco riten.; 111 ruhig beginnend; dann ein wenig belebend; 121 nach und nach beruhigend; 129 ruhig; 145 noch ruhiger; 174 ein wenig belebend; 183 wieder ruhiger; 195 Tempo wie anfangs; 245 bedeutend langsamer; 268 ritard; 269 a tempo (in der Handschrift Tempo I mo); 280 (Hs. Poco riten); 281 — (fehlt auch in der Hs. a tempo, wurde vom Herausgeber ergänzt); 285 gemäßigtes Hauptzeitmaß, etwas breit; 289 ein wenig belebend; 294 poco rit.; 295 ruhig beginnend, dann ein wenig belebend; 301/3 beruhigend; 309 sehr ruhig und feierlich; 353 Tempo wie anfangs; 367 molto ritard. Ähnlich verhält es sich mit der dynamischen Zeichengebung. „Die Richtung geht dabei auf allgemeine Abschwächung und Ausgleichung der starken, unmittelbar nebeneinander stehenden Gegensätze" (Vorl. Ber. XVI). Die allgemein bekannte registermäßige Instrumentation Bruckners, die sicherlich in seinem Orgelerlebnis begründet ist, äußert sich auch in dynamischer Hinsicht. Starke Gegensätze stehen oft unmittelbar nebeneinander. So steht z. B. im Adagio T. 125 bei Bruckner ff., das im letzten Viertel von T. 128 innerhalb der Abstiegsfigur plötzlich von pp. abgelöst wird. Daß dieser unmittelbare Wechsel beabsichtigt ist, zeigt das gleichzeitige plötzliche Wegfallen von Holzbläsern und Hörnern. Im Druck wird dieser Klangeffekt wesentlich verändert. Man sieht deutlich, wie nicht nur die prägnante Dynamik verloren ist, sondern auch der Steigerungszug geändert, überdies der Höhepunkt verlegt ist. Derartige Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Es mag ja die Steigerungsunterbrechung und die Zuspitzung des Höhepunktes gut wirken und eine der üblichen (ob berechtigten?) Dirigentennuancierungen darstellen, das Partiturbild ohne Hinweis auf die originale Gestalt zu verändern, geht sicherlich nicht an. Wenn Bruckner in Kraftstellen die Stärkebezeichnung in allen Instrumenten einheitlich hält, erscheinen im Druck „die Blech- und zum Teil auch

die Holzbläser dynamisch abgeschwächt, in der richtigen Absicht, eine naheliegende Mißdeutung der einheitlichen Bezeichnungsweise Bruckners hintanzuhalten" (Vorl. Ber. XVI). Auch derartige Abdämpfungen sind wohl Sache des Aufführungsleiters; daß Bruckner aber in klangzarten Stellen sehr wohl zu differenzieren weiß, zeigen viele Stellen, so z. B. VI. Symphonien, 1. Satz, T. 90, wo dem p der thematischen Stimmen das pp der akkordisch stützenden gegenübersteht usw.

Zu diesen rein aufführungstechnischen Zutaten kommen dann eigentliche Instrumentationsänderungen, die allerdings in der VI. Symphonie verhältnismäßig gering sind. Auch hier sind manche aufführungstechnischer Art, so z. B. die Übernahme hoher Oboenstellen durch die Flöte; über diesen Rahmen gehen aber Einfügungen hinaus oder Weglassung ganzer gekoppelter Instrumentenstellen. Wenn im Trio des Scherzos endlich der 2. Teil im Gegensatz zur Handschrift wiederholt wird, und für das Secondo ein Überleitungstakt zur Scherzowiederholung hineinkomponiert wird, so stellt sich der Druck der VI. Symphonie, wenn auch nicht wie der der IX. als völlige Bearbeitung, so doch als eine weit über das zuläßige Maß hinausgehende Aufführungseinrichtung dar, die sich wohl ein Dirigent anlegen mag — man vgl. die Einrichtung Schalks —, die vielleicht auch die Absichten Bruckners in Einigem verdeutlichen mag, die aber keinesfalls als authentischer Text erscheinen kann, wenn nicht eine Beglaubigung durch Bruckner vorliegt. Das Erscheinen der VI. Symphonie 5 Jahre nach dem Tode des Meisters läßt eine solche aber mehr als unwahrscheinlich erscheinen.

Die instrumentalen und aufführungstechnischen Unterschiede der Druckfassungen bei den zu Lebzeiten des Meisters erschienenen Werken bewegen sich teils in ähnlichen Bahnen, teilweise gehen sie noch weit darüber hinaus. Für die III. und VII. Symphonie liegen Stichvorlagen vor. Unterschiede können daher nur insoweit gerechtfertigt sein, als sie ganz geringfügige Verbesserungnen sind, die allenfalls von Bruckner in die Korrekturabzüge eingetragen wurden. Es wäre denn, man spräche auch diesen Stichvorlagen die Beglaubigung ab; dazu liegt aber in beiden Fällen keine Veranlassung vor. Bei der Druckausgabe der I. Symphonie zeigt sich Ähnliches wie bei der VI. Aufführungstechnische Zutaten sind in großer Menge anzutreffen, sei es daß es sich um dynamische oder agogische Hinzufügungen oder Änderungen handelt, sei es um Spielanweisungen, Phrasierungsbogen u. dgl. Der Vorlagebericht der Gesamtausgabe bringt S. 5ff ihr genaues Verzeichnis. Eigentliche Instrumentationsänderungen, die weder aufführungstechnischer Natur wären, noch als Korrekturen angesehen werden könnten, die Bruckner in der Stichvorlage angebracht hätte, sind kaum anzutreffen; am weitesten geht vielleicht die Umlagerung der Töne in den begleitenden Klopfakkorden der Holzbläser beim 3. Thema des 1. Satzes. Auch diese Druckausgabe erweckt den Anschein, als wäre vor der Drucklegung eine Revision durch einen „Praktiker" erfolgt.

Viel weitgehender sind die Unterschiede zwischen Erstdruck und Handschrift bei der V. Symphonie. Eine einfache Korrektur nach dem erhaltenen Autograph oder

auch nach einer als Stichvorlage bestimmten Kopie dieser Handschrift ist technisch ausgeschlossen. Entweder gab es eine zweite Eigenschrift Bruckners oder es liegt eine völlige instrumentale Bearbeitung von fremder Hand vor. Bruckner war auf seine eigenschriftlichen Partituren sorgsam bedacht; Abschriften verschenkte er aber bereitwillig, so die der I. an Aigner, die Abschriften von Frühwerken (f-moll-Symphonie, Ouverture) an Hynais, sogar kleine Eigenschriften verschenkte er, wie Eckstein berichtet. Es erscheint nun sehr fraglich, ob sich die obenerwähnten Kalendernotizen Bruckners auch auf Abschriften beziehen, ob nicht beide Partituren der f-Messe und der V. Eigenschriften waren. Damit wäre aber die instrumentale Abweichung der Stichvorlage von der Handschrift 1875/77 gegeben, denn es ist kein Fall bekannt, daß Bruckner selbst eine Gleichschrift eines seiner großen Werke angefertigt hätte. Allerdings scheinen gegen die Annahme, daß Bruckner selbst die Uminstrumentierung der V. Symphonie vorgenommen hätte, zwei Momente zu sprechen: vor allem daß, wie Haas schon feststellt, der Erstdruck nur aufführungspraktische Zutaten und Änderungen vor allem an der Instrumentierung, aber keine einzige kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung enthält" (Vorl. Ber. I); dann aber, daß keinerlei Nachricht davon vorhanden ist, „daß sich der Meister nach 1878 mit einer Umarbeitung der V. beschäftigt hätte" (ebda). Die aufführungstechnischen Zutaten in agogischer, dynamischer oder spieltechnischer Hinsicht bewegen sich, wie die Übersicht im Vorlagebericht (XXVIf) dartut, im selben Rahmen wie bei der VI. und I. Symphonie. Tempoangaben wie Ausdrucksbezeichnungen werden hinzugefügt, weggelassen und geändert. „In der Stärkeverteilung geht das Bestreben dahin, ausgleichend und abschwächend einzuwirken". Steigerungswellen werden dynamisch unterbrochen, dann wieder Unterbrechungen abgeschwächt, die — wie oben erwähnt — bei zarten Stellen fein durchgeführte dynamische Differenzierung der einzelnen Stimmen im Erstdruck vielfach verwischt, umgekehrt wird gegenüber der einheitlichen Bezeichnung der Kraftstellen „aus Gründen der Praxis" das Blech fast durchwegs abgedämpft, das Aufeinanderprallen dynamischer Gegensätze wird gemildert. All diese Erscheinungen kennzeichnen die „praktische Einrichtung". Die Instrumentationsänderungen reichen aber weit darüber hinaus; wie bei der IX. Symphonie bleibt fast kein Takt unversehrt. R. Haas kennzeichnet (Vorl. Ber. XXVI) die Tendenz der Uminstrumentierung: „die hauptsächlich wirksamen Triebkräfte bei der Orchesterumfärbung sind die, einmal die in der Eigenschriftpartitur allein spielenden Streicher durch Bläser auf mannigfache Art zu verstärken, gelegentlich die Streicher ganz auszuschalten, das Blech zu entlasten, den reinen Blechklang zu vermeiden, das Holz umzulagern, besonders die Oboen tiefer, die Klarinetten höher zu legen, sehr viel einzelne Stimmen zu verstärken, auch rhythmisch (wie Pauke und Blech), andererseits Verdopplungen aufzugeben, schließlich besondere Klangeffekte einzuführen (kl. Flöte, gedämpftes Horn, koloristische Holzfigurationen)". Das Vorhandensein der gesonderten (eigenschriftlichen?) Stichvorlage in Bruckners Besitz läßt

zweifellos der Vermutung Raum, daß die Uminstrumentierung von Bruckner selbst herrühre. Wann könnte nun diese erfolgt sein? An Daten stehen zur Verfügung: Erstaufführung in Graz 9. 4. 94; Einbinden der Partitur 75/77 Nov. 94; Ausfolgung der Stichvorlage an Eberle April 95, wo sie sich noch Mai 95 befindet; im Juli ist die Originalpartitur „im gesiegelten Paquet“; Dezember 95 Aufführung in Budapest; das Erscheinen des Werkes ist April 96 angezeigt. Auer versucht glaubhaft zu machen (a. a. O.), daß die Änderungen nach der Grazer Aufführung gemacht seien. Der Hauptpunkt seiner Beweisführung liegt in der Identität der Eigenschriftpartitur 75/77 mit der an Eberle ausgefolgten. Dies trifft aber nicht zu. Er schreibt weiter (S. 541): „im Juli (1895) hatte der Meister die Partitur wieder in seinem Besitz, sodaß er glauben mußte, daß der Stich bereits erfolgt sei“. Gerade diese kurze Zeitspanne von 3 Monaten zeigt, daß die Partitur „im gesiegelten Paquet“ nicht mit der an Eberle ausgefolgten identisch sein kann. So naiv war Bruckner nicht, daß er geglaubt hätte, innerhalb dieser 3 Monate (April—Juli) sei der Stich eines derartigen Monumentalwerkes erfolgt. Im Herbst 1893 will F. Schalk mit den Proben für die Uraufführung beginnen, kann aber von Bruckner das Stimmenmaterial nicht erhalten (Brief Schalks v. 23. 9. cit. Auer a. a. O. 540). Sollte man annehmen, daß Bruckner das Werk 15 Jahre nach der Partiturniederschrift ohne Durchsicht zur Aufführung aus den Händen gegeben hätte? Dies wäre bei ihm wohl ein einzig dastehender Fall. Seit dem Jahre 1877 waren nicht nur die VI., VII. und VIII. Symphonie neu entstanden, sondern alle andern außer der V. umgearbeitet worden. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der „symphonische Wille“ des Meisters im Laufe der Zeit sich einigermaßen wandelte. Gerade die V. Symphonie steht in ihrer Entstehungsfassung an einem inneren Wendepunkt; sie ist tatsächlich „ein Bekenntniswerk besonderer Art“ (Vorl. Ber. XXVI). Ihrer Niederschrift folgen die großen Umarbeitungen. Gerade dieses Problemwerk sollte Bruckner unbesehen nach so langer Zeit der Öffentlichkeit übergeben haben? Das Jahr 1893 ist trotz Bruckners Erkrankung eine Zeit angestrengter Arbeit, wie die oben gegebene Übersicht zeigt. Ist es von der Hand zu weisen, daß Bruckner an der Hand einer Abschrift, deren Reste sich vielleicht bei Löwe erhalten haben, damals eine instrumentale Durcharbeit vornahm? Vielleicht war gerade die besondere Stellung, die das Werk in seinem Schaffen einnimmt, der Grund, daß er sich auf eine bloße Durcharbeit der Instrumentation beschränkte. Mit der V. war eben der neue symphonische Typus Bruckners geschaffen; auch die VI. und VII. erfahren keine „kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung“. Die nach der Aufführung der Handschriftfassung der V. Symphonie mehrfach geäußerte Bemerkung, das Werk klinge so viel „brucknerischer“, ist zweifellos richtig, wenn man den Blickpunkt vom „mittleren Bruckner aus nimmt. Haas bemerkt (Vorl. Ber. XXVI): „die klangliche Umfärbung liegt unverkennbar im Bann des Klangideals der Wagnerzeit, von dem der Kreis der Kapellmeister um Bruckner weit mehr beherrscht war, als der

Schöpfer der Symphonien selbst". Aber auch bei Bruckner ist die instrumentale Einkleidung der Werke nicht immer die gleiche. Wohl bleiben stets gewisse Grundqualitäten gewahrt, sie sind in koloristischer Hinsicht das zweifellos und untrüglich Unterscheidende gegenüber dem Orchesterklang Wagners. Aber gerade die Vereinheitlichung des Klangkörpers gegenüber der in frühen Werken weit stärkeren Scheidung der Klanggruppen ist für den späten Bruckner kennzeichnend, wobei aber immer noch die registermäßige Instrumentation durchscheint, wie sie auch in der bisher bekannten Fassung der V. Symphonie nicht zu leugnen ist. Die Vermehrung des Klangapparats in der Druckfassung der V. Symphonie (3. Fl., Kfafag.) könnte 1893 nicht mehr Wunder nehmen (die Einfügung der Baßtuba ist schon 1877 erfolgt). Die Möglichkeit einer Uminstrumentierung durch Bruckner ist innerlich vorhanden; sie ist vom Gesichtspunkt der letzten Werke des Meisters aus zu betrachten. Es machen sich unverkennbar Tendenzen geltend, die in der Richtung der späten Brucknerischen Instrumentation verlaufen. Eine endgültige unanfechtbare Entscheidung, ob und inwieweit Bruckner selbst an der Uminstrumentierung der V. Symphonie beteiligt ist, kann an der Hand des derzeit vorliegenden Materials nicht gefällt werden. Schalks Zeugnis im Zusammenhalt mit der wahrscheinlich eigenschriftlichen Stichvorlage im einstigen Besitz Bruckners machen sie aber sehr wahrscheinlich, umsomehr als auch innere Gründe es zulassen. Allerdings scheint auch hier wieder eine Revision durch einen „Praktiker" vorzuliegen, die sich auch auf Einzelheiten der Instrumentation erstreckte. Wie die Druckfassung — so weit sich erkennen läßt — mindestens retuschiert ist, so stellt auch die Fassung 1875/77 wohl nicht die Fassung letzter Hand dar. Auch die Kritik der Uraufführung im Grazer Tagblatt (Göllerich-Auer, IV/3, 392f.) spricht für die Uminstrumentierung vor der Aufführung. Der Referent spricht von der „von Pizzikato der Celli begleiteten Kantilene der Violinen und Holzbläser, welche Stelle eine nahe Verwandtschaft mit dem 2. Satze der romantischen Symphonie aufweist." Dies kann sich nur auf die Takte 101—130 beziehen. In der Handschriftfassung haben aber hier die Holzbläser im Gegensatz zur Druckfassung durchwegs Pausen.

Wie sind nun diese Eingriffe bei den lebzeitig erschienenen Werken Bruckners zu erklären? Daß der Meister sich bei der Herausgabe der Werke der Hilfe seiner Jünger bediente, ist sicher. Daß auch bei dieser Gelegenheit diese dem Meister gegenüber Meinungen äußerten, ist selbstverständlich, auch daß sich diese wohl auf das Aufführungstechnische des Partiturbilds bezogen. Man hat Bruckner schon Unvertrautheit mit dem Orchester vorgeworfen. Nichts ist irriger als das. Aber die fast nur durch die Praxis des Dirigierens zu erlangende, eben das Aufführungstechnische betreffende Kenntnis der Nachhilfen für den Instrumentalisten zur Verdeutlichung der in der Partitur liegenden Klangabsicht konnte er nicht besitzen. Mit Recht weist schon Auer (a. a. O. 542) auf den Beinamen „mei' Berlioz" hin, den Bruckner F. Löwe verliehen hatte. Man kann dies nur dahin deuten, daß Löwe als Orchestertechniker bezeichnet werden sollte. Gehen die Ratschläge in „aufführungstech-

nischen" Dingen auf ihn zurück? Ist es ausgeschlossen, daß Bruckner gerade bei der Herausgabe seiner Werke in dieser Hinsicht nicht gezwungen, sondern freiwillig den Vorschlägen zustimmte? „Den Beckenschlag sowie Triangel und Pauken" hat nach einem Brief J. Schalks an F. Schalk vom 10. 1. 1885 Nikisch bei Bruckner „durchgesetzt". Josef Schalk und Löwe haben „mit Bruckner die Partitur der Siebenten durchgegangen, bezüglich einiger Änderungen und Verbesserungen". Vom Paukenwirbel auf H, den S. Ochs im Tedeum T. 11 f. einfügte, war Bruckner nachweislich begeistert. Eckstein bezeugt (Anbruch a. a. O.) „Ich weiß, wie in überlangen Besprechungen Bruckners mit Josef und Franz Schalk und mit Löwe jede Note der Werke festgelegt wurde ... Es ist gewiß, daß die genannten Dirigenten Bruckner Ratschläge, mindestens zu Instrumentationsänderungen gaben, auch zu Änderungen der Tempo- und Stärkebezeichnungen. Aber es waren lediglich Ratschläge und wenn sie sich in den bisher geltenden Drucken finden, so bedeutet das, daß Bruckner sie angenommen hat". Hier kommt der Standpunkt der Verteidiger der bisherigen Druckfassungen klar zum Ausdruck. Ist also Bruckner künstlerisch vergewaltigt worden? Auer gibt (a. a. O. 542) einen Bericht J. V. Wöß' wieder, wonach „Bruckner an der Tafelrunde bei Gause in der Zeit der Umarbeitung der VIII. ein Notenblatt herauszog, die Schüler auf eine Bläserstelle verwies und sagte: das hab' i jetzt so g'setzt — aber ös Viechkerln, wenn's ma jetzt no' was dreinredt's ...", dabei fuhr er zornig mit geballter Faust in die Höhe wie Zeus, wenn er Blitze schleudert." Ein Zwang Bruckners ist daraus sicher nicht herauszulesen. Wenn man vergleichsweise sich erinnert, wie lange Bruckner mit sich kämpfte, ehe er die Harfe in das Orchester der VIII. Symphonie aufnahm, hat es weit eher den Anschein, als hätte der Meister Änderungsvorschläge seiner Helfer lange überlegt und erst wenn er von ihrer Zweckmäßigkeit grundsätzlich überzeugt war, in der ihm gut scheinenden Art durchgeführt. Damit wären sie aber wohl beglaubigt. Daß die „aufführungstechnischen Zutaten" auf die Helfer Bruckners zurückgehen ist fast sicher. Wenn Bruckner ihnen zustimmte, ist dies vielleicht daraus zu erklären, daß der Meister darin nicht das Wesentliche seines Werkes sah, und dem Urteil der „Praktiker" vertraute. Der Vergleich mit den Handschriften zeigt, daß in dieser Hinsicht zu weit gegangen wurde. Diese Zutaten auszumerzen, sie zumindest als solche kenntlich zu machen ist die unabweisliche Pflicht musikwissenschaftlicher Forschung gegenüber einem der größten Meister deutscher Tonkunst. Die Handschriften Bruckners sind für die posthum erschienenen Werke zweifellos die einzig richtige Textgrundlage; für die bei Lebzeiten Bruckners herausgegebenen Werke sind sie aber der Wegweiser, der — solange die Stichvorlagen nicht wieder auftauchen, — dem Forscher die schwere Aufgabe erleichtert, in größtem Verantwortungsbewußtsein, vielleicht gerade im Vergleich mit den ohne Bruckners Mitwirken und Wissen nach seinem Tode entstandenen Ausgaben diese Zutaten als solche zu erkennen, sie kenntlich zu machen und die Übergriffe aus dem Partiturbild zu tilgen. Ebensowenig wie alle Abweichungen der Druckausgaben

als Entstellung oder Fälschung zu werten sind, ebensowenig können die bisherigen Druckausgaben nach der derzeitigen Sachlage ohne weiteres als authentisch erklärt werden. Aber auch die Entscheidung, ob die bis jetzt bekannten Handschriften die Fassung letzter Hand darstellen, kann nur fallweise, nicht im allgemeinen getroffen werden. Erlag man früher der Versuchung, über Bruckner hinauszugehen, so besteht jetzt wieder die Gefahr, hinter ihm zurückzubleiben.
Wenn die Gesamtausgabe das Beispiel der Schubert-Gesamtausgabe aufgreift und die verschiedenen Handschrift-Fassungen veröffentlicht, ja darüber hinaus auch das gesamte Material an Skizzen und Entwürfen vorlegt, so ist dies nicht nur wissenschaftliche Notwendigkeit, sondern auch Ehrenpflicht Bruckner, wichtige Aufgabenerfüllung dem deutschen Volke Bruckners gegenüber, das ein Recht darauf hat, sein Werk im vollen Umfange zu besitzen, wie es sein Schöpfer ihm schenkte.

Wir haben uns in dieser wichtigen Frage der mehrfachen Fassungen Brucknerscher Sinfonien an eine große Reihe führender Dirigenten und hier besonders maßgeblicher Musiker gewandt. Einige der Befragten fühlten sich in dieser, in der ganzen Musikgeschichte wohl einzig dastehenden Frage nicht berufen zu urteilen, ein anderer glaubt die Gesamtausgabe abwarten zu müssen, während ein besonders berühmter Dirigent die Frage gar eine „leidige" nennt. Doch können wir die folgenden, hier wohl gewichtigsten Stellungnahmen veröffentlichen. Lange Jahre Privatschüler bei Bruckner war Fr. Klose, der in seinem Buche „Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen", 1927, vieles Wichtige zur Brucknergeschichte gesagt hat, und auch in seinen Werken, besonders der Präludium und Doppelfuge für Orgel (1907) über ein Brucknersches Improvisationsthema dem Meister auch ein tönendes Denkmal gesetzt hat.

FRIEDRICH KLOSE SCHREIBT:

Was Ihren Wunsch betrifft, von mir einen Beitrag zur Frage der Original-Fassung der Bruckner'schen Symphonien zu erhalten, so setzen Sie mich in einige Verlegenheit, da ich erst jetzt auf der Züricher Bruckner-Tagung von diesen Fassungen einige kennen gelernt habe. Dabei gelangte ich zu folgender Ansicht:
Symphonie I erweist sich in der Originalfassung — sie erklang in einer geradezu faszinierenden Wiedergabe unter Peter Raabe — als ein Werk, das in seiner Wucht und Eigenart zum Erstaunlichsten der gesamten Musikliteratur gehört. — Hier schaltet für mich jede andere Fassung aus.
Symph. V gewinnt in der Originalfassung entschieden durch das Aufmachen des großen Striches von 122 Takten im Finale. In der überarbeiteten Fassung folgt die Schlußsteigerung zu bald auf vorhergehende Steigerungen; sie wird jetzt von diesen durch einen fast an ein Händel'sches Concerto grosso erinnernden Streicher-Teil getrennt und bleibt dadurch vor einer Vorwegnahme ihrer Wirkung bewahrt. Der Schlußchoral kommt auch ohne den separaten Bläserchor mächtig heraus, dagegen verlieren nach meinem Empfinden die gleichzeitig erklingenden anderen Motive durch den Entzug von Blechbläser-Unterstützung etwas an Deutlichkeit. Da muß sich der jeweilige Dirigent wohl auch fernerhin kleine Retouchen erlauben

dürfen. Daß an diesem meinem Eindruck nicht etwa die Ausführung schuld war, dafür bürgt die Leitung Hauseggers.

Symph. VI. Die Unterschiede zwischen der bisher zur Wiedergabe gelangten Fassung und der als die originale hingestellten erscheinen mir zu geringfügig, als daß man nicht die eine wie die andere bringen könnte.

Symph. IX ist mir — ich muß das auf die Gefahr hin exkommuniziert zu werden — gestehen, in der Löwe'schen Fassung lieber. Die Art, wie in der Originalfassung die Instrumenten-Gruppen gegenübergestellt sind und das dabei brutale Hervortreten nackter Blechbläser-Partien empfinde ich nicht mehr als Kraft, sondern als Härte. Allerdings, auf den erschütternden, wie ein plötzliches Grauen vor dem Gespenst des Todes wirkenden grellen Aufschrei vor dem verklärten Schluß des Adagios in der Version der Originalfassung dürfte nie verzichtet werden.

Zur Frage, ob die von Löwe und den beiden Schalks in den Partituren vorgenommenen Änderungen mit oder ohne Wissen Bruckners erfolgt sind, kann ich Entscheidendes nicht aussagen. Ich möchte aber betonen, daß ich in den 3½ Jahren meines Wiener Studienaufenthaltes, während dessen ich unzählige Abende im Kreise Bruckner-Löwe-Schalk verbrachte, niemals zwischen dem Meister und einem seiner einstigen Schüler wegen unerlaubter Eingriffe in die Partituren eine Mißstimmung erlebt habe. Die einzige, deren Zeuge ich war, hatte ihren Anlaß nicht in solchen Eingriffen, sondern im Vorhaben Joseph Schalks und seines Kollegen Zottmann, Bruckner mit einer heimlich vorbereiteten Aufführung seiner von ersterem für zwei Klaviere gesetzten V. Symphonie zu überraschen: sie glaubten, dem Meister damit eine Freude zu bereiten und erreichten das gerade Gegenteil. Bruckner war, als Schalk ihn zu dem Konzert einlud, entrüstet und verbot es rundweg; man hätte seine Erlaubnis einholen und ihm durch die Teilnahme an Proben die Gelegenheit zu Vortrags-Anweisungen geben müssen. Vergebens bemühte sich Schalk den Meister von der gewissenhaften künstlerischen Vorbereitung des Konzertes und von der Unmöglichkeit der Absage desselben zu überzeugen, nachdem der Saal gemietet, Plakat und Programme gedruckt und den Veranstaltern schon beträchtliche Kosten erwachsen seien, — Bruckner erklärte kategorisch, daß das Konzert erst stattfinden dürfe, wenn er nach Anhören der wieder aufzunehmenden Proben die Ermächtigung dazu erteile. Was blieb da Schalk und Zottmann anderes übrig als ihren Vortrags-Abend auf vorläufig unbestimmte Zeit zu vertagen und inzwischen Proben in Bruckners Beisein abzuhalten. Dieselben stehen mir in peinlichster Erinnerung. Bruckner unterbrach fortwährend bald mit der Behauptung, eine thematische Mittelstimme käme zu wenig heraus, oder, er höre diese oder jene Figuration überhaupt nicht, bald mit der Erklärung, bei so verschwommenem Vortrag könne kein Mensch das kontrapunktische Gefüge verstehen. Dabei vermochten ihm die Spieler bei Fortestellen nie genug zu tun, wenngleich sie sich fast die Finger blutig schlugen. Schalk, in welchem Bruckner den Urheber des unerlaubten Konzertes sah, kam bei den Ausstellungen am schlechtesten weg und legte

schließlich wegen des ihm gegenüber angeschlagenen höhnischen Tons energisch Verwahrung ein, zumal immer deutlicher zutage trat, daß Bruckner mit seinem Tadeln und seinem Verlangen nach immer noch mehr Proben hauptsächlich bezweckte, sein Beharren auf Verschiebung des Konzertes zu rechtfertigen, und außerdem bei solch unsinniger Art des Probens gar nichts herauskam. Die Aufführung fand schließlich am 20. April 1887 statt. Bruckner wohnte ihr, ziemlich übel gelaunt in der hintersten Reihe des Saales bei. Als dann aber am Schluß brausender Jubel erscholl, eilte er glückstrahlend aufs Podium, sich beim Publikum, aber auch bei seinen Interpreten zu bedanken.

Diese Episode möge dartun, daß Bruckner durchaus nicht der Mann war, sich vergewaltigen zu lassen, und daß es diejenigen, die ihn noch persönlich gekannt haben, geradezu komisch berühren muß, ihn heute von einer romanhaften Phantasie als die verkörperte Ergebenheit in fremden Willen hingestellt zu sehen.

Ich kann darum nicht glauben, daß die zu Lebzeiten Bruckners an den Partituren vorgenommenen Retouchen der Zustimmung des Meisters entbehrten, oder unter Zwang von ihm gebilligt wurden, und halte infolgedessen die gegen Löwe und die beiden Schalks erhobenen Anschuldigungen der willkürlichen Entstellung des Bruckner'schen Kunstwerkes für ungerechtfertigt, was nicht ausschließt, daß ich Vieles in der Ur- oder wie man jetzt sagt — Original-Fassung eindrucksvoller, Bruckners Kompositionsweise entsprechender finde als in der der bis dahin veröffentlichten Version.

Was nun die Entscheidung anbelangt, welche der verschiedenen Versionen der Bruckner'schen Symphonien als die gültige anzusehen ist, so sei bemerkt, daß der Meister durchaus nicht nur auf äußeren Anstoß hin an seinen Werken gefeilt und geändert hat, sondern hierzu ebenso durch die ihm angeborene Eigenschaft, sich an Besser-machen-wollen nie genug tun zu können, getrieben wurde. Die Frage ist nur, ob dabei auch immer Besseres herausgekommen ist, und ob nicht vielleicht in manchen Fällen weniger inspiratorische als — horribile dictu — schulmeisterliche Impulse dahintersteckten, so beispielsweise, wenn Bruckner den Perioden-Bau seiner Werke durch Abzählen der Takte von vier zu vier auf seine Richtigkeit hin prüfte, oder die Stimmführung in den Partituren der Säuberung von Schlacken unterwerfen zu müssen glaubte. Begann er doch einmal damit, jeden Einklangs- oder Oktav-Parallelschritt zwischen einer begleitenden und der thematischen Stimme auszumerzen und dies nicht etwa nur bei kammermusikartigen Stellen, sondern auch in den Tutti. Bruckner bot mich zur Mithilfe bei diesem Geschäft auf, das in der Weise vor sich ging, daß er die thematische Stimme langsam auf dem Klavier spielte und die Blechbläser-Gruppe auf solche Parallelen hin kontrollierte und ich dies bei den Holzbläsern zu tun hatte. Zuweilen konnten die Vergehen am heiligen Geist der Polyphonie nur durch widernatürliche und für die Instrumente unpraktische Fortschreitungen gut gemacht werden, namentlich aber wurde mit dem zweck-

losen Verfahren unsinnig viel Zeit verloren, sodaß ich schließlich nicht mehr alle meine Entdeckungen meldete. Als Bruckner dies merkte und mir Unachtsamkeit vorwarf, gestand ich, Fälle, in denen man die beanstandeten Parallelen unmöglich hören könne, absichtlich nicht angezeigt zu haben, und rechtfertigte es unter Hinweis auf Richard Wagner, bei welchem sich in Tutti zahllose Parallelen zwischen thematischen und begleitenden Stimmen fänden, und im C dur-Bläsersatz beim Auftreten König Heinrichs im III. Akt Lohengrin sogar einmal die II. Flöte mit der Baßtuba, also eine Mittelstimme mit der Unterstimme, einen Oktavparallelen-Schritt mache, worauf Bruckner ernst erwiderte: Wagner, der „Meister", dürfe sich solches erlauben, nicht aber Bruckner, der „Schulmeister".
Dürfen wir nun aber, weil Bruckner in seiner Über-Bescheidenheit sich einen Schulmeister nannte, ihn unsererseits auch als solchen behandeln? — was wir tun, wenn wir sein Schöpferwerk zum Gegenstand philologischer Streitigkeiten machen — und hat es einen Sinn, mit diesen Streitigkeiten das Ringen des Künstlers um die seinem inneren Erlebnis entsprechende Ausdrucksform bloßzulegen? — Ich verneine es! — Einem Schaffen, das, wie das Bruckner'sche so tief in seelischen Ur-Gründen wurzelt, naht man nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Herzen. Demjenigen aber, der Bruckners Musik mit dem Herzen lauscht, wird sie, einerlei ob in der bisherigen oder in der neuen Fassung geboten, Verkünderin tiefster Wahrheiten und erhabenster Schönheit sein.

SIEGMUND VON HAUSEGGER, ALS DIRIGENT BESONDERS VORKÄMPFER BRUCKNERS, NIMMT STELLUNG:

Das Brucknerproblem zu endgültiger späterer Klärung aufgerollt zu haben, ist ein Verdienst des Musikwissenschaftlichen Verlages. Schon heute geht aus den durch die Aufführungen der Originalfassungen gewonnenen Eindrücken, im Zusammenhang mit den sich daran anknüpfenden Untersuchungen und Mitteilungen dreierlei hervor. Erstens, daß die veröffentlichten Originalpartituren einen anderen, bebedeutend männlich-monumentaleren Grundcharakter aufweisen als die ersten Druckausgaben. Zweitens, daß viele Stellen in den Originalfassungen die Gepflogenheit Bruckners, gemeinsam mit seinen Schülern eine kunstvollere und orchestertechnisch günstigere Überarbeitung vorzunehmen, als verständlich und richtig erscheinen lassen. Drittens, daß die Jünger Bruckners in dem Bestreben, die Intentionen des Meisters zu verdeutlichen, zu weit gegangen waren und das schlichte chorische Prinzip Bruckners zu Gunsten einer zu geglätteten Orchesterbehandlung verändert hatten. Die Originalfassungen werden einen Maßstab dafür zu geben haben, inwieweit Zweckmäßigkeitsänderungen in der Instrumentation, wie sie ja seinerzeit die grundsätzliche Billigung des Meisters erfahren hatten, vorgenommen werden dürfen, ohne hierbei die nun klar erkennbare Eigenart der Brucknerschen Musik zu trüben.

PETER RAABE ERKLÄRT:

Um beurteilen zu können, ob die „Urgestalten" der Brucknerschen Symphonien als **die Formen der Werke** zu gelten haben, die Bruckner selbst als endgültige Fassungen **angesehen haben** wollte, müßten mehr Urkunden bekannt sein, aus denen sich zuverlässige Schlüsse ziehen ließen.
Ich habe alle Brucknerschen Symphonien in den bisher geltenden Gestalten dirigiert, in der Urgestalt aber nur die Erste (Linzer Fassung) und die Neunte. Es kann **nicht bezweifelt** werden, daß Bruckners eigene Umarbeitung der Ersten Symphonie **klangliche** manche Ähnlichkeit mit Löwes Bearbeitung der Neunten hat, daß also **Bruckners** Instrumentationsgeschmack in seinen letzten Jahren dem, was Löwe in seiner Bearbeitung geleistet hat, zum mindesten nicht abhold gewesen ist. Und doch hat er in diesen selben letzten Jahren die Urfassung der Neunten geschrieben, die so unendlich viel herber und — für mein Gefühl — eindringlicher ist als Löwes Bearbeitung! Aber warum soll er nicht das eine Mal diese und das andere Mal jene Arbeitsweise angewendet haben? Das Tristanorchester klingt ja doch anders als das Meistersingerorchester, ja selbst das Lohengrinorchester ganz anders als das Tannhäuserorchester.
Es ist den Herausgebern der Urfassungen nicht zu verdenken, daß sie bis zur Beendigung ihrer Arbeit ihr Material nicht zur allgemeinen Verfügung stellen. Und notwendig ist die Herausgabe der Urfassungen auf alle Fälle. Wenn sie aber einmal fertig vorliegen, wird zu fordern sein, daß der allgemeinen Forschung alles zugänglich gemacht wird, was zur Klärung der Frage dienen kann.

FRANZ LISZT IN DER DICHTUNG

VON KARL THEODOR BAYER

Der größte Klaviervirtuose aller Zeiten und einzigartige Lehrmeister seines Instruments, als Komponist zumindest ein großer schöpferischer Anreger (einer der stärksten in der Geschichte der Musik überhaupt), als Dirigent und Theaterleiter ein Bahnbrecher für verkannte Meister seiner Zeit (wie Richard Wagner, Peter Cornelius, Berlioz u. a.), auch als Organisator (u. a. Gründer und Protektor des Allgemeinen Deutschen Musikvereins) und als Förderer der sozialen Würdestellung des Tonkünstlerstandes hochverdient, an den Fürstenhöfen und in den Salons des damaligen Europa geehrt wie kein Musiker vor ihm —, diese neben Wagner wohl faszinierendste Musikerpersönlichkeit ihres Jahrhunderts[1] hat zwar eine Flut von künstlerisch mehr oder weniger belanglosen Gelegenheitspoesien hervorgerufen, namhaftere Dichter jedoch nicht eben häufig zur poetischen Nachgestaltung gereizt.

[1] Daß Liszt nach seiner blutsmäßigen Abstammung Deutscher gewesen, dazu siehe S. 102 dieser Zeitschrift.

Das erscheint um so befremdlicher, als Liszt über sein Künstlertum hinaus auch in seiner menschlichen Persönlichkeit eine der edelsten, uneigennützigsten Gestalten der Musikgeschichte ist, wie gerade diese nur wenige aufzuweisen hat,[2] nach dem Wort seines Freundes und Schwiegersohnes Wagner auch „der größte Virtuose in der Freundschaft“, der als erster nicht nur Wagners und Cornelius' Schaffen, sondern auch das von Chopin, von Berlioz, von Robert Schumann, von Robert Franz, von Smetana selbstlos gefördert hat — seiner sonstigen zahllosen Freundschaftsdienste, die er zumal seinen Klavierschülern (darunter musikgeschichtlichen Größen) immer wieder geleistet hat, nicht zu vergessen[3]; und der bei allem beispiellosen Ruhm, aller von ihm gespendeten und ihm entgegengebrachten Liebe und Freundschaft im Kern seines Wesens wohl doch unverstanden und einsam geblieben ist, der überdies durch vielfach schwere Schicksalsfügungen (so das vorzeitige Hinscheiden zweier seiner leidenschaftlich geliebten Kinder; die Trennung seines dritten Kindes Cosima von Bülow von ihrem Gatten — den Liszt wie seinen Sohn liebte —, um sich mit Wagner zu vereinigen; nicht zuletzt die Erschütterungen, die der Bund mit der Fürstin Wittgenstein und die Heimat- und Familienlosigkeit der letzten 25 Jahre ihm brachte) manchen bitteren Kelch hat leeren müssen. Auch daß ihm als schöpferischem Künstler diejenige Anerkennung versagt blieb, die ihm als Virtuosen so überreich zuteil wurde, hat zur Tragik dieses Lebens nicht wenig beigetragen. Hier sind offenbar reiche Möglichkeiten für eine dichterische Gestaltung wie selten bei einem der großen Musiker gegeben. Aber die Ausbeute an künstlerisch gültigen und historisch-biographisch einwandfreien Liszt-Dichtungen ist — zumal auf dem Gebiete des Romans und der Novelle — nicht groß. Wenn man bedenkt, daß Liszt selbst — und zwar sowohl als nachschaffender wie als schöpferischer Musiker wie auch als Musikschriftsteller — ein ganz besonders enges Verhältnis zum dichterischen Bereich wie nur wenige der großen Musiker besessen hat, daß er Tondichter im engsten Sinne des Wortes war, Poesie seinem Schaffen Inhalt und Form gab (vgl. unten), wird man die karge Ernte an hochrangiger musikbiographischer Dichtung gerade im Falle Liszt — gleichsam das Ausbleiben des musischen Gegengeschenks — besonders schmerzlich bedauern müssen. Erst in unseren Tagen scheint hier allmählich ein Wandel zum Besseren einzutreten.[4]

Der französisch schreibende Schweizer Romancier Guy de Pourtalès (aus der bekannten, aus Südfrankreich nach der Schweiz eingewanderten, von Friedrich

---

[2] Den Menschen Liszt lernt man am besten wohl in seinem Briefwechsel mit Wagner kennen, der im wesentlichen die Jahre 1841—61 umspannt und u. a. Liszts unbegrenzte Hilfsbereitschaft spiegelt, ein Denkmal edelster, tiefinnigster Künstlerfreundschaft, das sich dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller nahezu ebenbürtig zur Seite stellen kann (hrsg. von Erich Kloß, Leipzig 1887, 4. erweiterte Auflage 1919).

[3] So hat er von keinem seiner vielen Schüler jemals irgendwelche Bezahlung angenommen.

[4] Auf dem Gebiet des musikbiographischen Liszt-Schrifttums liegen ja übrigens die Dinge ähnlich: 40 Jahre mußten noch nach des Meisters Tode vergehen, ehe er in Peter Raabes Biographie eine erstmals seiner Bedeutung angemessene Würdigung fand.

dem Großen geadelten Hugenottenfamilie stammend[5], Verfasser einer Reihe von biographischen Romanen zur Geistes- und Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, hat — gleichsam als ein lichteres Gegenbild zu seinem dunkelgetönten Chopin-Roman „Der blaue Klang“ — einen Liszt-Roman „La vie de Franz Liszt“ geschrieben (Paris 1925, deutsch von Hermann Fauler unter dem Titel „Franz Liszt, Roman des Lebens“, Freiburg i. B.: Urban-Verlag 1927 [1926], 413 S.), welcher als der geglückteste der bisherigen Versuche seiner Art gelten darf. Die Aufgabe war vielleicht noch dankbarer als die eines Chopin-Romanes, und sie ist vom Dichter in einer durchaus eigenen Weise gelöst worden. Es ist ihm eine mit starker Einfühlungskraft und hoher Wortkunst gestaltete Nachschöpfung dieses Lebens gelungen, in einer psychologisch feinfühlig unterbauten Verbindung von lebensgeschichtlich verläßlicher Darstellung und dichterischer Schau, einer „Biographie intérieure“, welcher bei aller romanhaften Gestaltgebung die Dokumente und authentischen Äußerungen Liszts stets als oberste Instanz gelten. Der von Mitwelt und Nachwelt vielfach Verkannte ist hier vom Dichter in seinem Wesenskern erfaßt, „dieses bewunderungswürdige Vorbild der Großmut“ (wie ihn seine Tochter Cosima genannt hat), der bei jedem seiner Konzerte ein Vermögen verdiente und — selbst die Bedürfnislosigkeit in Person — bei seinem Tode so gut wie keine irdischen Habe hinterließ, der mehr als anderthalbtausend musikalische Werke, viele voll reichster Erfindung und ganz neuartiger Auflockerung der Form, geschrieben und auf dem Gebiet der Instrumentation viele, auf dem der Harmonik fast alle neuen Wege erschlossen hat und der aus freien Stücken hinter den zurückgetreten ist, den er für bedeutender als sich selbst erachtete: Richard Wagner. Auch die musikästhetischen Deutungen Pourtalès' können als einwandfrei passieren. Und auch kulturgeschichtlich weiß die Darstellung zu fesseln; Liszt, dieser erste Musiker vom Typ des Weltmannes europäischen Formats, ist ja in seinem vielbewegten, volle drei Vierteljahrhunderte der romantischen Epoche umfassenden Leben mit zahllosen bedeutenden Zeitgenossen nicht nur des Musiklebens, sondern nahezu aller Wirkensgebiete in Berührung gekommen. Pourtalès' Erzählungskunst wird auch dieser Seite des Lebensbildes gerecht, wenn auch sein Hauptinteresse dem „inneren“ Liszt gilt. Das Werk — dessen deutsche Übertragung nur leider nicht frei ist von Romanismen — darf zu den bestgeschriebenen Musiker-Romanen gezählt werden, doppelt wertvoll dadurch, daß das biographische Schrifttum über Liszt in besonderem Maße an psychologischen Unzulänglichkeiten krankt (erst Peter Raabes Liszt-Biographie von 1931 hat hier gründlich Wandel zu schaffen begonnen).

Die beiden genannten Komponisten-Romane Pourtalès'[6] ergeben zusammengenom-

[5] Ein Graf Pourtalès, preußischer Gesandter in Paris, hat in Wagners Leben, zur Zeit seines Pariser Aufenthaltes 1860—61, eine (fördernde) Rolle gespielt; vgl. Wagners „Mein Leben“ (in Teil 3 passim).

[6] Zu welchen 1932 die Roman-Biographie „Wagner, Histoire d'un artiste“ getreten ist (deutsch 1933), die aber das Niveau des Liszt- und des Chopin-Romans nicht ganz erreicht.

men das symbolische helldunkle Doppelantlitz jenes tief geheimnisvollen Wesens, als das uns gerade der schöpferische Musiker erscheint. Das Schicksal hat es gefügt, daß diese beiden großen Tondichter und bedeutendsten Klaviervirtuosen ihrer Zeit sich auch persönlich nahe gekommen und — trotz oder wegen des Gegensatzes ihrer Naturen — Herzensfreunde geworden sind (wenn auch ihr Verhältnis nicht ungetrübt blieb). Liszt hat seinem Freunde drei Jahre nach dessen frühem Tode in seinem ekstatisch hingebungsvollen, auch mehr aus dichterischem Geiste geborenen und auch in der Form halb dichterischen Buche „Friedrich Chopin“ ein Denkmal gesetzt.

In einigem Abstand von Pourtalès ist ein zweiter neuerer Liszt-Roman zu nennen: des Wieners Joseph August Lux[1] „Franz Liszt. Himmlische und irdische Liebe“ (Berlin: Bong 1929, 327 S.). Er schildert unter ausgiebiger gewissenhafter Verwendung der lebensgeschichtlichen Zeugnisse und auf breit ausgemaltem zeit- und kulturgeschichtlichem Hintergrund den Lebensweg des Meisters in dem göttlich-dämonischen Gegenspiel von himmlischer und irdischer Liebe, wie es in seiner unerfüllt gebliebenen Jugendliebe zu seiner Pariser Klavierschülerin Carolyne de Saint-Cricq, in seiner Leidenschaft zur Gräfin Marie d'Agoult und in seinem Geistes- und Seelenbund mit der russisch-ukrainischen (blutmäßig polnischen) Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein sich schicksalhaft ausformte — aber ohne daß etwa Liszts Leben seichterweise als ein einziger großer Liebesroman gesehen würde. Die tiefe geheime Tragik dieses gefeierten Lebens — etwa in dem Verhältnis zu Richard Wagner und auch in dem Bund mit der ihm im Grunde doch wesensfremden Fürstin — ist richtig gesehen, wenn es auch an einer zusammenhängenden Entwicklung des Schicksals und einer einheitlichen psychologischen Deutung des Charakters mangelt und gelegentliche stilistische und ästhetische Plattheiten stören; auch leidet die ganze Art der Erzählung an einer gewissen Schwunglosigkeit und einer oft allzu gedehnten Breite der Schilderung, welche das rein Menschliche und seine dichterische Beseelung in den Hintergrund treten läßt vor der Fülle der äußeren Geschehnisse: es wird mehr beschrieben als gestaltet. Immerhin stellt der Roman zu der mehr auf die innere Entwicklung zielenden Psychographie Pourtalès' eine willkommene Ergänzung dar.

Eine den Altmeister der Weimarer Hofgärtnerei und seinen Schüler- und Verehrerkreis in der damaligen „Pianistenstadt der Welt“ aus intimer Selbstkenntnis frohlaunig und amüsant schildernde Erzählung ist der dem Andenken Liszts gewidmete Musikanten-Roman „Der Kraft-Mayr“ von Ernst von Wolzogen, dem Schöpfer des künstlerischen Überbrettl (Stuttgart: Engelhorn 1897, [illegible] S.; Volksausgabe Berlin: Singer 1933, 400 S.). Ohne höhere literarische Ansprüche kontrastiert er echtes und falsches Musikanten- und Virtuosentum mit wirklichem

[1] der auch einen ansprechenden Schubert-Roman veröffentlicht hat („Franz Schuberts Lebenslied“, Leipzig 1915, Neuausgabe Berlin 1929).

Humor und auch musikalischem Feinsinn. Als das Urbild des Titelhelden, des gemütvollen Liszt-Schülers Florian Mayr hat sich übrigens der 1926 verstorbene Pianist und Pädagoge Berthold **Kellermann** (1875—78 Liszts Schüler in Weimar, seit 1878 für Wagner in Bayreuth tätig) in seinen „Erinnerungen" (herausgeg. von Seb. Hausmann und Hellmut Kellermann, Zürich: Rentsch 1932) bekannt (vgl. insbesondere das Kapitel „Der Kraft-Mayr" S. 153ff.); danach hat Wolzogen freilich vieles frei erfunden und manches verzeichnet. — Die (neuerdings auch verfilmte) Gestalt des Kraft-Mayr taucht auch in **Wolzogens** späterem, ebenfalls humoristisch gestimmtem (literarisch schwächeren) Musiker-Roman „**Peter Karn.** Leben, Lieben und Leiden eines deutschen Musikanten" (Stuttgart: Engelhorn 1914, Neudrucke 1926 und 1935) noch einmal auf, nunmehr als Akademieprofessor (Kellermann war seit 1882 Professor an der Akademie der Tonkunst in München) und Herausgeber der Lisztschen Orchesterwerke, der den in Brahms' Spuren wandelnden Titelhelden in den Bannkreis Liszts herüberzuziehen weiß.

Mehr gelegentlich und ziemlich blaß bleibend tritt Liszts Gestalt in dem stellenweise reichlich kitschigen biographischen Roman „**George Sand.** Ein Buch der Leidenschaft" von Dora **Duncker** (Berlin: Bong 1913) in Erscheinung (in dem Freundschaftsverhältnis mit Chopin und der französischen Dichterin).

Der Dichter und verdiente Verleger Wilhelm **Langewiesche** schildert im zweiten, „Vor Bismarcks Aufgang" betitelten Band seiner familiengeschichtlichen rheinischen Erzählung „**Wolfs.** Geschichten um ein Bürgerhaus" (München-Ebenhausen: W. Langewiesche-Brandt 1919, Bd. 2, S. 17—29) die Entstehungs- und Einweihungsgeschichte des Bonner Beethovendenkmals, dessen Errichtung Liszts uneigennützigem Einspringen (durch Spendung beträchtlicher Summen) wesentlich mit zu verdanken war. Auch die mit einem mehrtägigen internationalen Musikfest — dem größten musikalischen Ereignis des Jahres — verbundene Einweihungsfeier selbst (in Bonn im August 1845), für deren würdige Ausgestaltung Liszt ebenfalls Sorge trug (u. a. durch Komposition und Leitung einer Festkantate), ohne daß seine so reich bewiesene Opferfreudigkeit die gebührende Würdigung fand, erfährt eine fesselnde, durch ihre Begleitumstände und teilweise ergötzlichen Zwischenfälle (so durch die offenbar unvorhergesehene Anwesenheit der andalusischen Tänzerin Lola Montez[8], weiter durch unzureichende Organisation und das Mißlingen von Liszts Festrede) leicht humorvoll getönte Schilderung.[9]

---

[8] welche 1844 der äußere Anlaß zum Bruch Liszts mit der Gräfin d' Agoult war.

[9] Langewiesches Darstellung fußt vornehmlich auf der von Karl Schorn in seinen „Lebenserinnerungen" (Bonn 1898) gegebenen, die übrigens auch Lina Ramann in ihrer Liszt-Biographie (in Band 2, Abt. 1) weitgehend benutzt hat. — Über Liszts Leitung des Festorchesters und die Aufführung der Kantate, welche nach kurzer Pause wiederholt werden mußte, weil König Friedrich Wilhelm IV., seine Gemahlin und die Königin Victoria von England verspätet eintrafen, berichtet auch Hector **Berlioz** als Ohrenzeuge ausführlich und in seiner anschaulichen Art (s. Berlioz, Literar. Werke, Gesamtausg. Bd. 8, S. 406 ff.).

Über Adele Elkans hauptsächlich in Weimar spielenden Roman „Im Drei-Engelhaus. Eine Erzählung für junge Mädchen aus den Tagen Franz Liszts und Richard Wagners“ (Stuttgart: Levy & Müller 1927) ist im wesentlichen das Gleiche zu sagen wie über ihren Mozart-Roman „Das arme Komteßchen“ und ihren Johann Strauß-Roman „An der schönen blauen Donau“: durch innerlich unwahre Naivitäten und moralisierende Sentimentalitäten ins Kitschige abgleitende Backfischromantik. — A. O. v. Pozsonys „Franz Liszt und Hans von Bülow. Ein Künstlerroman“ ist Hintertreppenliteratur. —

Ein von poetischer Gefühls- und Ausdruckskraft in dichterische Sphäre erhobener Essay „Der Zauberer“ von Karl Linzen (in seinem Sammelband „Zug der Gestalten“, München: Kösel & Pustet 1924 [Neuaufl. 1935] S. 5—68) erzählt, anknüpfend an eigene Weimarer Kindheitserinnerungen des Dichters, von der Weimarer (ersten und zweiten) Periode und den römischen Jahren[10] des Meisters, die widerspruchsvollen Seiten seines Wesens — die katholisch-geistliche des Abbé wie die weltliche des großen Musikvirtuosen — plastisch herausarbeitend, die untergründige Tragik seines Schicksals erschließend. Übrigens erscheint hier auch die Gestalt jenes montenegrinischen Kammerdieners Liszts, Spiridion Knesevits, der auch in Eulenbergs gleich zu erwähnender Skizze „Listzt. Ein Traumgewoge“ eine Rolle spielt.

Eine poetisch verbrämte, etwas literatenhafte Porträtskizze „Franz Liszt“ zeichnet Herbert Eulenberg in seinem biographisch-novellistischen Sammelband „Gestalten und Begebenheiten“ (Dresden: Reißner 1925). — In der novellistischen Miniatur „Liszt. Ein Traumgewoge“ von Eulenberg (in seiner Sammlung „Sterbliche Unsterbliche“, Berlin: B. Cassirer 1926) schildert der Dichter des Erlebnis einer (entfert an E. T. A. Hoffmanns Gluck-Vision erinnernden) Traumvision während eines Liszt-Konzertes: er lernt den Enkel von Liszts montenegrinischem Kammerdiener Spiridion kennen, ein Original, das ganz in seinen Liszt-Erinnerungen lebt und diese auch dem Dichter gegenständlich vorführt. Liszts Gestalt ersteht dabei in annehmbarer, wenn auch etwas feuilletonistischer Charakterisierung.

Der durch die Gräfin d'Agoult schicksalvoll bestimmte Lebensabschnitt des Meisters und seine Spiegelung in der Schönen Literatur verdient eine etwas eingehendere Betrachtung. Die aus altem burgundischem Adel (aber von einer deutschen Mutter) stammende, literarisch und künstlerisch hochgebildete Gräfin Marie d'Agoult geborene de Flavigny — später unter dem Decknamen Daniel Stern Verfasserin geschichtlicher, politischer, philosophischer und poetischer Werke — lebte unter Aufgabe einer glanzvollen gesellschaftlichen Stellung, ihrer Ehe und Familie in den Jahren 1835—1839 fast ununterbrochen und weitere fünf Jahre mit längeren Unterbrechungen mit dem jungen Liszt zusammen, in der Schweiz, auf Schloß Nohant bei George Sand und in Italien, 1841—43 in den Sommermonaten auf

10 Über Liszts Aufenthalt in Rom gibt eine ausgedehnte, großenteils schöngeistige Literatur von Tagebüchern, Briefen, Erinnerungen, Selbstbiographien aus der Feder namhafter Zeitgenossen Liszts fesselnden Aufschluß; Bibliographie bei Raabe a. a. O. Bd. 1, S. 262f., Anmerk. 114.

Sonderdruck aus

Reichsdenkmale Deutscher Musik

Band 7

Sonaten, Feldstücke und Fanfaren der Feldtrompeter und Heerpauker

Herausgegeben von
Georg Schünemann

Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel

IX. 6 Sonaten von Kaysser

1. Sonate von Kaysser ⟨Sonada:Kayssers⟩ (Thomsen Nr.5)



Beilage zu „Deutsche Musikkultur"
Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung
im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung in Berlin
in Verbindung mit Raabe / Stein / Mahrenholz / Besseler / Müller-Blattau / Ehmann
herausgegeben von Hans Engel

VIII. Signale

⟨Siegnate⟩

Nr. 4 Signale über das Lied Mädchen bist du starblind ⟨Siegnate Metken bistu Starblindt⟩*

1. Post

2. Post

3. Post

4. Post

5. Post

6. Post

7. Post

8. Post

9. Post

*Das Lied Mädchen bist du starenblind kommt in den Fanfarenbänden am häufigsten vor. Eine Umbildung begegnet in dem bekannten Volkslied Jetzt kommt die Zeit, daß ich wandern muß. Es heißt in der 8. Strophe: Ihr Jungfern seid ihr sternenblind, oder seht ihr gar nicht wohl? In der bei Erk-Böhme ⟨II, S. 363, Nr. 537a⟩ gegebenen neueren Fassung zeigt die Melodie am Anfang auch Quartaufstieg. Jedenfalls stammt diese Strophe aus dem älteren, bis jetzt nicht nachweisbaren Liede.

der romantischen Rheininsel Nonnenwerth. Dem Bunde, der als das Urbild der berühmten romantischen Liebesverbindungen des frühen neunzehnten Jahrhunderts gelten darf, entstammten drei Kinder: Blandine (spätere Ollivier), Cosima, zuerst mit Liszts Lieblingsschüler Hans von Bülow vermählt, dann Wagners zweite Gattin, und Daniel. Die Verschiedenheit der Charaktere führte schließlich nach schweren Herzenskämpfen zur Trennung. Die glücklichste Zeit dieses überschwänglich beginnenden, tragisch endenden Liebesbundes, insbesondere den Genfer Aufenthalt (1835—36) schildert die halb biographische, halb romanhafte Darstellung von Robert Bory[11] „Franz Liszt und Marie d'Agoult in der Schweiz. Ein Liebesroman aus der Romantik" („Une retraite romantique en Suisse", Genf 1923, Neuausg. Lausanne 1930, deutsch von L. Überfeldt, Dresden: Reißner 1934, 155 S.), unter weitgehender Verwertung von entlegeneren zeitgenössischen Tagebuchberichten, Zeitungsberichten, Akten und (auch bislang unveröffentlichten Briefen von Liszt, Marie d'Agoult, ihrer Freundin George Sand u. a. Auch aus der köstlichen phantastischen Erzählung „Eine Reise nach Chamonix" von Adolphe Pictet („Une course à Chamounix", Genf 1838), welche amüsante gemeinsame Reiseerlebnisse von Liszt, der Gräfin d'Agoult, George Sand und dem Major und späteren Sprachforscher Pictet so geistvoll wie belustigend schildert, sind Auszüge wiedergegeben.[12] Eine ganze Reihe erstmals veröffentlichter Briefe der Genannten sind in einem „Zweiten Teil" abgedruckt.[13] Auch ein Verzeichnis der in Genf entstandenen Kompositionen Liszts ist beigegeben, ferner interessante Porträts. Etwas vom Zauber dieses wundersamen Herzensbundes zweier großer Menschen[14] ist in dieser Veröffentlichung eingefangen, wenn auch mehr in den wiedergegebenen Dokumenten als in der etwas nüchternen Darstellung. Auch über Liszts innere Entwicklung findet sich manches Aufschlußreiche.

(Fortsetzung folgt)

[11] welchem wir neuerdings auch das prächtige große Bilderwerk „La vie de Franz Liszt par l'image" zu verdanken haben (mit ca. 600 Abbildungen; Genf: Al. Jullien 1936), das man als einen Lebensroman in Bildern bezeichnen kann. Nicht so reiches Material, aber immerhin noch über 300 (textlich ausführlicher erläuterte) Bilder bringen Werner Füßmann und Béla Mátéka „Franz Liszt. Ein Künstlerleben in Wort und Bild" (Langensalza: Beltz 1936). Eine kleine Auswahl (46 Tafeln) bietet Dénes von Bartha „Franz Liszt. Sein Leben in Bildern" (Leipzig: Bibliograph. Institut 1936).

[12] Auch George Sand hat diese im September 1836 von Genf in die Savoyer und Schweizer Alpen gemeinsam unternommene, an heiteren Abenteuern und Improvisationen reiche Reise beschrieben, im 10. Brief ihrer „Lettres d'un voyageur", Vgl. auch die mit Auszügen versehene Schilderung bei Lina Ramann „Franz Liszt" Band 1 (1880, Neudruck 1925) S. 365 ff.

[13] Die französische Ausgabe enthält genauere archivalische und bibliographische Nachweise.

[14] von welchem Liszts eigene Worte (im sechsten, 1837 an den jugendlichen Dichter Louis de Ronchaud gerichteten Brief seiner „Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst") wundersam Zeugnis geben: „Wenn an dem Traum Ihrer Seele das ideale Bild eines Weibes vorüberzieht, eines Weibes, dessen himmelentstammte Reize kein sinnverlockendes Gepräge tragen, nein, nur die Seele zur Andacht beflügeln, wenn Sie ihr zur Seite einen Jüngling erschauen, von treuem und aufrichtigem Herzen, verweben Sie diese Gestalten in einer ergreifenden Liebesgeschichte und geben Sie ihr den Titel: ‚Am Gestade des Comer Sees'." — In Bellagio am Comer See wurde Weihnachten 1837 Liszts zweite Tochter Cosima geboren.

VOLKSSINGEN

VON CARL HANNEMANN

Es ist eine Freude, in dieser Zeit zu leben. Für diejenigen, die das noch bezweifeln, will ich es anders sagen: Diese Zeit ist voller Freude. Wer sie nicht findet, der hat garnicht oder falsch gesucht. Eine der größten Freuden ist die Entdeckerfreude. Nicht am ent-decken äußerlich großer, aufsehenerregender Dinge, sondern am ent-decken von Ursprünglichem, schon Gewesenem, das mit der Zeit ver-deckt worden ist. Gewohnheit und Abnutzung haben den Sinn, den Inhalt vieler Worte verdeckt, — den Inhalt, der erst das Wort gebildet hat. Vom Wort war uns nur noch die Schale geblieben, den Kern hatten wir verloren. Der stumpf gewordene Scharfsinn des Menschen war nicht mehr imstande, den ursprünglichen Wortsinn zu entdecken.

Unsere Zeit ruft uns zur Be-sinnung in jeder Beziehung auf. Auch im — schein-bar — Kleinsten. Sie verpflichtet uns dazu. Die Erneuerung des Einzellebens ist Voraussetzung für die Erneuerung des völkischen Lebens. Nur ein Weg führt zu dieser Erneuerung. Dieser Weg „geht nach innen"!

Als Beispiel einer Entdeckung: — „ich bin nicht musikalisch" hört man oft als Entschuldigung. Als Begründung wird fast immer ergänzt „weil ich kein Instrument spiele". Also: Instrumentspielen = musikalisch. Ohn-sinn! Dann müßte es ja noch viele „Musikalische" geben. Vor allem dann, wenn die Musikalität etwa abhängig wäre von der Anzahl der Töne, die man auf einem Instrument gleichzeitig spielen kann. Besinnen wir uns weiter, dann entdecken wir, daß auch die Gleichung „Musiker = musikalisch" nicht mehr stimmt. Denn — wenn alle Musiker wirklich musikalisch wären — — ein fast undenkbarer, paradiesischer Zustand! Wir entdecken weiter, daß mancher Arbeiter, mancher Bauer viel musikalischer ist als mancher Musiker. Diese Erkenntnis mußte verlorengehen in einer Zeit, in der Musikpflege für den Menschen nicht mehr im ursprünglichen Sinne Tätigkeit — das heißt selbst singen und musizieren —, sondern Untätigkeit — das heißt nur Musikhören — bedeutete. Ein solches Musikleben, in dem ein riesenhaft überbautes Konzertleben einem musikstummen Volk gegenüber steht, mußte entwurzelt, volksfremd werden, weil der für jedes Wachstum notwendige Kreislauf der Kräfte unterbrochen war: ein Musikleben, das nicht mehr aus dem Volk gewachsen ist, kann auch nicht mehr fruchtbar für das Volk sein.

Die einfache Ent-deckung des ursprünglichen Sinnes des kurzen Wortes „Volk" ist letzten Endes Anstoß, Richtung und Ziel der nationalsozialistischen Bewegung. Eine uns heute einfach scheinende Be-sinnung ist Ursache einer ungeheuren, grundsätzlichen Umwälzung geworden, die sich im Kleinsten auswirken muß, um erfolgreich zu werden.

Die Be-wertung des Begriffs „Volk" und „Singen" gibt dem Volkssingen heute seine besondere Bedeutung. Im zweiten Heft wurde ausführlich von dem Volks-

singen als Erfüllung und Vorbereitung geschrieben. Ich will von einigen besonders erlebnisreichen Volkssingestunden erzählen.

In den Jahren 1930—33 war der Holstenwall in Hamburg nicht selten der Ort erbitterter Kämpfe mit den Kommunisten. Handgreiflich — und wo die Hand nicht mehr reichte, mit Mitteln, die die Hand bis auf Schußweite verlängerten — wurden hier im blutigen Straßenkampf Gegensätze ausgekämpft, die so gegensätzlich waren wie die Gegend zu beiden Seiten des Holstenwalles. Auf der einen Seite hinter einer mehr oder weniger „blendenden" Häuserreihe versteckt die ärmste Gegend der Altstadt, auf der anderen Seite die baumreichen, weit geschwungenen Anlagen des Stadtgrabens. In den Anlagen versteckt steht das Kaiser-Wilhelm-Denkmal. Auf dem freien Platz davor wurden in einigen Sommermonaten Volkssingestunden gehalten. 500—600 Menschen fanden sich durchweg ein. Alt und jung, arm und reich, — Kommunisten und Polizei. Mehrere Schutzleute waren immer zur „Bewachung" erschienen. In der Zeit äußerster Spannung wurde eine Singstunde kurz vorher polizeilich verboten, weil man befürchtete, daß sie Anlaß zu Unruhen sein könnte. Eine grundlose Befürchtung! Im gemeinsamen Singen vergaßen alle den Haß gegen die andern Volksgenossen, zu dem sie eigentlich „von Partei wegen" verpflichtet waren. Selbst die Kommunisten, die — wie man uns berichtet hatte — geschickt worden waren um festzustellen, ob die Singstunde „politisch" wäre, und die zu Beginn der Stunde mit verbissenen Gesichtern ganz hinten standen, sangen zum Schluß mit frohen Gesichtern in den vordersten Reihen mit, nicht weit ab von einem singenden — Schutzmann. Wir sangen „Das Lieben bringt groß Freud". Und wenn das Lied auch von der Liebe von Bursche und Mädel singt, so hat es uns doch auch geholfen, den Haß von Mann zu Mann zu vergessen. „Die einzige Gelegenheit, bei der Kommunisten und Polizei in dieser Gegend sich nicht mit Gummiknüppel und Revolver verständigt hätten" stellte ein Zeitungsbericht fest. Und auch hier wie überall dieselbe Erfahrung: den Armen und Ärmsten leuchteten die Augen am frohesten. Viele von ihnen bedankten sich mit herzlichem Händedruck, baten um Überlassung weiterer Liederblätter, fragten, wann die nächste Singstunde sei und bedauerten, daß sie erst in 4 Wochen sei.

Eine andere Singstunde. Die Reichstagung der N.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" 1935 in Hamburg sollte mit einer Feierstunde in der New York — Hamburger Gummiwarenfabrik eröffnet werden. In dieser Feier sollte die Belegschaft selbst singen. Die an einem Montag Nachmittag angesetzte Singübung mußte kurz vorher abgesagt werden, weil bei der ungewöhnlichen Julihitze einige Arbeiter in den Maschinenräumen ohnmächtig geworden waren. Am Donnerstag war die Hitze nur wenig geringer. Um 4 Uhr versammelten sich etwa 400 Arbeiter und Arbeiterinnen auf dem von Fabrikräumen eng umschlossenen Hof. Ihre Gesichter, ihre Bewegungen erzählten deutlich von der Schwere ihrer Arbeit in den

heißen Fabrikräume. In vielen Gesichtern war der durchaus verständliche Wunsch zu lesen: lieber nach Hause gehen als jetzt noch eine halbe Stunde singen müssen. Solche Singstunden fordern vom Leiter den Einsatz aller Kräfte. Der vorangehende Betriebsappell war als Vorbereitung zum Singen wenig geeignet. Dann begann das Singen „Auf, ihr Freunde, auf und singt“. Die Arbeiterinnen sangen bald mit, von den Arbeitern zuerst die älteren. Zwischendurch spielte eine Trompete die Melodie vor, unterstützte, munterte auf. Bald sangen wir die einfache Melodie einstimmig. Dann im Kanon, einstimmig, zwei-, dreistimmig, zum Schluß vierstimmig. Die erste Freude leuchtete in den Gesichtern auf. „Wir Werkleute all schmieden ein neues Volk in stolzer Freiheit wieder zusammen“. Durch gemeinsames Sprechen haben wir uns in diese Worte von Heinrich Lersch hineingesprochen. Die Trompete spielte die ganz aus dem Rhythmus dieser Worte gewachsene, ungeheuer starke Weise von Ernst-Lothar von Knorr vor. Überraschend schnell ersangen wir sie. Durch ganz einfache Handzeichen, die nur Höhe und Tiefe der Tonfolge anzeigten, unterstützte ich. Bald sangen wir den Kanon in der Engführung trotz seines herben Zusammenklanges zwei- und dreistimmig. Erstaunlich immer wieder für diejenigen, die solches Singen noch nicht miterlebt haben, wie schnell soviel „Unmusikalische“ einen solchen Kanon ersingen. Und mit welcher Freude! Und dann kommt die Entscheidung: kann man sie jetzt alle packen und mitreißen? Auch die, die nur lau mitsingen? Kann man sie alle beteiligen? Daß jeder sich als unentbehrlicher Teil des Ganzen fühlt? Wir Werkleute! Wir! Wir all! Und wir lassen die beiden „l“ klingen und schwingen, daß sie sich wie zwei Arme um uns alle legen. „Seid umschlungen Millionen“. Diesem Verbundensein kann sich keiner entziehen. Im gemeinsamen Singen bricht es in jedem auf. Jeder wird mitgerissen, weil er die ungeheure Kraft spürt, die Tausende von Menschen haben, wenn ein Wille in ihnen lebt und im Lied seinen Ausdruck findet. Ganz Wenigen ist es gegeben, durch die Rede zu zünden. Worte sind bald erschöpft. Das Lied zündet. — Zum Schluß singen wir vierstimmig „Jeder strebe, daß Deutschland lebe“. Jeder! — Ich frage, ob wir am Sonnabend vor der Feierstunde uns noch eine halbe Stunde vorher einsingen wollen. Alle sind sie bereit! Und als ich am Sonnabend vor der angesetzten Zeit den Fabrikhof betrete, kommen mir die Arbeiter und Arbeiterinnen mit lachenden Gesichtern entgegen. Sie ahmen meine Handzeichen nach und erzählen mir stolz, daß sie inzwischen fleißig geübt hätten. Ich könnte mich also darauf verlassen — es „klappte“. Und es klappte wirklich. Aus dem Singen in der Feierstunde spürte jeder: das was sie sangen, war erlebt!

Ich könnte von Singstunden in Fabriken erzählen, deren Arbeiterinnen den letzten Groschen und die letzte Minute opfern, um mit einander singen zu können. Die Leiterin ist eine jüngere — Konzertsängerin. Weil sie so mit Arbeiterinnen singen kann ist sie nicht weniger, sie ist jetzt mehr als „nur“ Konzertsängerin.

Von einem anderen Volkssingen will ich noch berichten:[1] an Bord des Hapagdampfers „St. Louis“ auf der Fahrt nach Madeira 1936. Ich war nicht nur als Gast, sondern auch als Singeleiter eingeladen worden. Ich sollte also leiten: die „anderen“ zum Singen. Davon wußten die „anderen“ nicht. Die Gelegenheit zum Singen an den Haaren herbeizuziehen, ist immer falsch. Sie muß sich ergeben. Und sie ergab sich bald. In den ersten Tagen, in denen jeder vom Erleben der unendlichen Weite — Wasser und Himmel — eingefangen war, habe ich nur beobachtet. Vereinzelt, hier und da, wurde im kleinen Kreis gesungen zur Ziehharmonika. Das waren bezeichnenderweise Bayern. Die Norddeutschen sangen nicht. Eines Abends war Konzert in der Halle: Geige, Flügel und Gesang. Das Konzert war mäßig besucht, trotzdem jeder freien Zutritt hatte. Außer den anderen Gästen waren kaum 30 Arbeiter und Arbeiterinnen in der Halle. Als ich nach den mehr oder weniger musikalischen Genüssen aufs Promenadendeck ging, fand ich dort 150—200 Volksgenossen versammelt um eine Ziehharmonika und eine Geige. Sie sangen. Und was sangen die innerlich verarmten Menschen? Letzte, traurige Reste eines großen Reichtums an Deutschen Volksliedern: „Ein Glück, das wir nicht saufen“ und „Unrasiert und fern der Heimat“. Deutsches Volkstum? Nein, Volkstümchen, Volkstümliches! Dort die leere Konzerthalle und hier Menschen, die singen wollten, weil sie im Erleben singen mußten, aber — nicht mehr und nichts mehr singen konnten. Dort ein Überangebot, hier Hunger. — — Am andern Tage wurde zu einer Singstunde in der Halle aufgerufen. Die Halle war gefüllt. Lobedasingeblätter wurden ausgeteilt und wir begannen mit: „Auf laßt uns singen“. Bald sangen wir alle. „Und in dem Schneegebirge“. — „Wer jetzig Zeiten leben will“. Dieses Lied aus der Not des 30jährigen Krieges geboren, dessen Worte zu uns sprechen, als wenn es schon von unserer Not gewußt hätte.

„Doch wie's auch kommt, das arge Spiel!
Behalt ein tapfers Herze,
und sind der Feind auch noch so viel,
verzage nicht im Schmerze.
Steh Gott getreulich unverzagt
in deiner blanken Wehre:
Wenn sich der Feind auch an uns wagt,
es geht um Gut und Ehre!

Wer kann uns heute in unsrer Not mit eindringlicheren Worten aufrufen?
Dann sangen wir vor allem Marsch- und Wanderlieder. Mit den neu ersungenen Liedern machten wir nach der Singstunde einen Einbruch in den jeden Tag üblichen „10 km Marsch“ ums Promenadendeck herum. Die hier Mitmarschierenden

[1] Der Schweizer Dichter Jakob Schaffner, der in diesen Stunden mit gesungen hat, erzählt ausführlich in seinem Buch „Volk zu Schiff“ (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg) von seinem Erlebnis in einem Abschnitt „Vom Singen, Dichten und Trachten“.

ließen sonst jeden Tag zum hunderttausendsten Mal den Müller „wahandern" oder sich von Gott rechte Gunst erweisen. Wir setzten uns durch, selbst gegen die SA-Kapelle. Nicht mit Stimmgewalt, sondern einfach durch den innern Schwung, mit dem wir unsere Lieder sangen. „Jetzt kommt die Zeit, daß ich wandern muß". „Es leben die Soldaten" und ähnliche Lieder. Jeden Tag kamen „Neue" mit zur Singstunde. Ein junger Bayer erzählte mir: sein Kabinenkamerad, Mitglied eines Männerchores, wäre von der ersten Singstunde begeistert zurückgekommen und hätte ihn aufgefordert, am nächsten Tag auch mitzusingen. Er hätte lange abgewehrt mit der Begründung, daß er sich für das Singen nicht interessiere. Nach unaufhörlichem Bitten seines Kameraden sei er am nächsten Tage doch mitgegangen. Da habe ihm das Singen solche Freude gemacht, daß er keine Singstunde mehr versäumt habe.

Wieviele Arbeiter haben mir ihre Freude über dieses oder jenes Lied gesagt! Wie tief haben manche die Schönheit solcher Strophen erlebt:

„Wir mähen mit dem Schwerte,
der Leib gehört der Erde,
die Seel dem Himmelszelt,
der Rock bleibt in der Welt.

Wer fällt, der bleibet liegen.
Wer steht, der kann noch siegen.
Wer übrig bleibt, hat recht.
Und wer entflieht, ist schlecht."

Mancher hat mich gefragt, ob ich einen Singkreis in Berlin oder München wüßte, in dem so gesungen würde. Da würde er sofort mitsingen.

Daß Menschen, die in einer solchen Gemeinschaft eine so schöne Fahrt miterleben können, mit frohem Gesicht aufstehen, den Tag erleben und sich auch so schlafen legen, ist wohl nicht verwunderlich. So oft ich aber am Tage einen meiner Mitsingenden traf — und das war bei 1100 Volksgenossen auf einem Schiff nicht selten — sah ich freudestrahlende Augen, wie ich sie bei den andern nicht sah. Es war nicht nur Freude des Wiedersehens, sondern Freude am gemeinsamen Erleben des deutschen Volksliedes.

Abschließend lasse ich Jakob Schaffner erzählen. Seine ruhige, aus der Seele schwingende Stimme hat sich mir so unvergeßlich eingeprägt, daß ich sie bei jedem Wort, das ich von ihm lese, höre.

„Ich habe einen chronischen Rachenkatarrh. Des Singens war ich in allem Alleinsein und in aller Einsamkeit meines Kampfes ohnehin entwöhnt, wenn auch keineswegs der Musik, die mir lebenslang ein Grundelement war. Ich singe längst nicht mehr sicher und führend wie in meinen jungen Jahren, als ich noch auf Sitz und Anhieb Lieder dichtete und sie gleich vortrug. Aber ich sang und krächzte erfreut und gelöst wieder einmal in einer Singgemeinschaft mit, wurde jung und quellend, und die halbe Stunde, die wir nachher mit dem Soldatenlied und dem Wanderlied im täglichen Umgang der Urlauber um das Promenadendeck marschierten, voraus die Musik mit Märschen und hinten am Schwanz wir mit unsern alten, wiedererwachten Liedern, auf beiden Seiten lachendes und aufhorchen-

des Volk: diese Stunden vergißt kein Urlauber so bald. Da haben wir, Volk aus allen Gauen, uns selber dargestellt, uns gesungen und nachgeschaffen, und dazu hatten wir das gute Bewußtsein, daß bei uns vom besten, echtesten Volk auf dem Schiff mittat, Lebensvolk, Schicksalsvolk, mitteleuropäisches Volk mit unzerstörter Seele und schöpferischem Gemüt, solches Volk, aus dessen Tiefe und reiner Kraft in allen Ländern die neue europäische Volksgemeinschaft heraufwachsen wird. Da wird man das, was von Klassenwahn, von Geldherrschaft und Gesellschaftsplunder noch übrig geblieben ist — das wird man wegsingen und weglachen! Ich habe viel und manchmal heiß gelitten an dieser afterklugen und ahnungslosen Zucht. Seitdem es in Mitteleuropa ein Land gibt, in welchem Ernst gemacht wird mit der Volksgemeinschaft, seitdem atmet es sich leichter."

ZU UNSERER NOTENBEILAGE

Der Komponist, Hugo Distler, schreibt:

Es hat eine Zeit gegeben, die sich rückhaltlos der Klangwelt der allmählich wieder ans Tageslicht tretenden „alten" Musikinstrumente hingegeben hat, d. h. des Instrumentariums aus der Zeit vor der Klassik, jenes Zeitalters also, das wir heute als Musikbarock und -vorbarock bezeichnen („alte" Orgel, Cembalo, Clavichord, Blockflöte, Gambe — um nur die heute bereits wieder gebräuchlichsten „historischen" Instrumente zu nennen). Ich brauche hier nicht Ursache und Sinn dieser Bewegung darzutun, ebensowenig brauche ich näher einzugehen auf die Gesamtsituation jener noch gar nicht sehr weit hinter uns liegenden Zeit — noch stehen wir ja teilweise mitten in ihr —, in der ein ganz neuer, wie wir glauben, auf lange Sicht hin wirkender künstlerischer Stilwille sich ausgeprägt hat und von der aus gesehen die Vorliebe für jene verschüttete und wiederentdeckte Klangwelt nur eine der verschiedenen Erscheinungsformen darstellt.

So sehr wir Jungen diese Rückkehr als notwendig miterlebt und -gestaltet haben, so bewußt müssen wir in uns die Verpflichtung spüren — und sie nicht nur spüren, sondern sie, wo immer, äußern und in die Tat umsetzen —, nämlich das, was wir mit dieser Rückkehr gewonnen haben, nicht dadurch erstarren zu lassen, daß wir sie als Selbstzweck, statt als Mittel betrachten, um aus einer Situation herauszufinden, aus der wir ohne diese Hilfe nicht hätten herausfinden können und die — es ist nicht schwer, das heute nachträglich festzustellen — einen Abweg, ja vielleicht das absolute Ende unserer Musikkultur bedeutet hätte. Ja gewiß, diese Rückkehr war eine Zuflucht, wir dürfen das mit umso mehr Recht sagen, als wir auch auf fast allen anderen Gebieten unseres gesamten geistigen und politischen und sozialen Lebens bis hinein ins Gebiet des Wirtschaftslebens diesen kühnen Sprung über Jahrhunderte hinweg zurück haben machen müssen und mit Erfolg gewagt haben.

Unsere Pflicht ist es nunmehr, aus dieser Rückkehr zu neuen Werten zu gelangen. Dabei dürfen wir bekennen, daß diese Rückkehr nur deshalb von so ent-

scheidender, lebendiger Bedeutung werden kann und bereits hat werden können, weil zwischen dem Standpunkt, zu dem wir zurückgefunden haben und dem unsrigen eine tiefe Wesensverwandtschaft besteht.

Um auf dem Gebiet der Musik zu bleiben: wir haben von dieser Warte aus bereits neue gültige Musik- und Musizierformen gefunden, einen neuen Klangtyp, eine neue musikalische Gesinnung, ein neues künstlerisches Ethos.

Schon im Vorwort meiner ersten, vor Jahren erschienenen Orgelpartita habe ich die Notwendigkeit betont, gerade aus der leidenschaftlichen Hinkehr zum Alten — hier im besonderen zum Typ der Barockorgel — zu neuer Formung vorzustoßen, wobei selbstverständlich ein neuer Klangstil und ein neues musikalisches Gestaltungsprinzip parallel zu gehen haben und sich wechselweise bedingen. — Auch in der Folgezeit habe ich diesen Grundsatz bei meinem Orgelschaffen nicht im geringsten verlassen. (Auf meine erste Partita „Nun komm der Heiden Heiland“ ist inzwischen eine zweite „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ gefolgt; in Kürze erscheint eine Reihe kleinerer, leichterer Orgelbearbeitungen.)

Demselben Grundsatz folgt mein eben erschienenes „Konzert für Cembalo und Orchester“. Auch hier führt die intensiv einseitige Beschäftigung mit dem Alten — dem Cembalo und seiner reichen Literatur — zur Notwendigkeit neuer, zeitgenössischer Prägung, wobei ich bemerken möchte, daß auf diesem Gebiet Andere bereits vor mir denselben Weg beschritten haben (Cembalo-Konzerte gibt es meines Wissens von Hindemith, Maler, Höller und neuerdings Fortner).

Ich komme hier kurz auf zweierlei prinzipielle Einwände zu sprechen, die ich anläßlich der bereits stattgefundenen Aufführungen des betr. Werkes zu hören bekommen habe und die mir schlaglichtartig die augenblickliche Situation zu beleuchten scheinen, insofern als sie sich damit an alle derartigen Versuche einer Fruchtbarmachung des „alten“ Klangideals für unsere Zeit wenden oder zumindest wenden sollten: zunächst, daß das Werk zu wenig die herkömmliche Cembalotechnik ausnütze; ferner, daß es vielfach in seiner Technik „uncembalohaft“ sei; auf beide Einwände bin ich gefaßt gewesen und glaube, sie mit Erfolg auf einen Hieb zurückweisen zu können: w i r prägen die neue Technik und den neuen Stil; freilich steht es uns nicht zu, zu sagen, so und so und da und dahin geht dieser neue Klang- und Formwille; aber so deutlich die Bindung dieser neuen musikalischen Gesinnung zu der der Alten zu Tage zu treten hat und zu Tage tritt, so selbständig wiederum in sich und gegenüber dem Stilwillen der alten Zeit, so neuartig, „unerhört“ hat sie sich zu entfalten. Uns Schaffenden kann und muß die verständliche Frage des Beurteilers, nämlich wie weit oder wie wenig weit sich unser Gestaltungsprinzip in dem und dem konkreten Falle von dem alten entfernt habe, dann gleichgültig sein, wenn wir von beidem gleich tief ergriffen, besessen sind: von der Ehrfurcht vor der großen tiefen Kunst der alten Zeit und der Liebe und dem Vertrauen zu unserer eigenen Zeit und der Zukunft.

Berichte

DIE WIENER BRUCKNERWOCHE 7. BRUCKNERFEST, VERANSTALTET VON DER INTERNATIONALEN BRUCKNERGESELLSCHAFT

Von Constantin Schneider

Dieses Fest hat in alle Bezirke von Bruckners **Schaffen geführt**: der Symphoniker, der Kirchenkomponist und der Schöpfer prachtvoller Chorwerke kamen in gleicher, eindringlicher Weise zu Wort.

Von den Symphonien wurden in die Programme der Orchesterkonzerte (ausgeführt von den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern und dem Konzertverein) vor allem jene aufgenommen, die bisher in der monumentalen Gesamtausgabe der Werke Bruckners erschienen, also die „Originalfassungen", wie sie in der von des Meisters Hand selbst niedergeschriebenen Fassung auf uns gekommen sind. Daher durften neben den Urfassungen der Symphonien I („Linzer Fassung"), IV, V, VI und IX, auch Kuriosa nicht fehlen, wie das unvollendete Finale der IX., von A. Orel nach den in erster Linie von Franz Schalk aufbewahrten Skizzen rekonstruiert und von Elsa Krüger für zwei Klaviere bearbeitet, weiter das von Bruckner später verworfene Finale zur „Romantischen", das er als „Volksfest" bezeichnete, ein interessantes, aber unfertiges Stück. Jedenfalls gewährten alle diese Aufführungen einen Blick in Bruckners Schaffenswerkstatt, wenn auch der Streit der Meinungen zwischen den Verfechtern der Originalfassungen und der Druckausgaben deshalb noch lange nicht entschieden ist. Hier können weder philologische noch gefühlsmäßige Argumente entscheiden. Aber darüber ist kein Zweifel, daß erst beide Fassungen, die vielleicht zum Teil Früh- und Endstadien des Schaffensprozesses darstellen, zusammengenommen den Meister in seiner wahren Größe erkennen lassen, in seinem Ringen nach höchster Vollendung, das geradezu ergreifend wirkt. Wer seine Briefe kennt, wird auch wissen, wie er selbst von seinen Umarbeitungen und Korrekturen spricht, wie er aber auch Striche empfiehlt, aber doch ahnt, daß in einer „späteren Zeit" „Kenner und Freunde" auch das strichlose Werk genießen werden. Diese Zeit ist jetzt gekommen und darum mußte es auch einmal hingenommen werden, wenn liebgewordene, ja oft erlebte elementare Eindrücke, wie der Choraltriumph im Finale der V., der sieghafte Beckenschlag im Adagio der VII. einmal ausgeblieben sind, weil sie die Originalfassungen in ihrer klanglichen Herbheit, ihrem stellenweisen Puritanismus einfach nicht kennen.

Von den Kirchenwerken wurde als Novum das Requiem aus der St. Florianer Zeit (1849) aufgeführt, entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvoll, weil es schon auf die großen Messen weist.

Ein Monsterchorkonzert (der 4 großen Chorvereinigungen Wiens: Singverein, Singakademie, Männergesangsverein, Schubertbund) brachten eine Fülle, zum Teil wenig bekannter Chorwerke. Besonders hervorgehoben sei der stimmungsvolle „Abendzauber" mit Fernstimmen und Hornquartett, der Chor „Deutsches Lied", das ein Zitat aus J. W. Kalliwodas bekanntem „deutschem Lied" enthält.

Eine Ausstellung in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek gewährte einen Blick in Bruckners Schaffenswerkstatt, indem sie aus den überaus reichen Schätzen an Brucknerhandschriften eine Auswahl bot, die verschiedene Entwicklungsstadien der Werkgestaltung, von der ersten Skizze über Umarbeitungen und Überfeilungen zum Endstadium in einigen Beispielen aufzeigte. Auf ikonographisches Material, wie es sonst Ausstellungen dieser Art belebt, mußte verzichtet werden, weil es nicht zum Sammelgebiet dieser Abteilung gehört. Die Ausstellung war daher für den kleinen Kreis von Kennern bestimmt, die über das ewig bleibende Werk des österreichischen Meisters hinaus auch von seinem unabläßigen Ringen um die letzte Gestaltung Tatsachen wissen wollten.

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE ARBEITSWOCHE DES STAATLICHEN INSTITUTS FÜR DEUTSCHE MUSIKFORSCHUNG

Das kürzlich von Reichserziehungsminister Rust ins Leben gerufene Staatliche Institut für deutsche Musikforschung veranstaltete vom 4.—9. Oktober im Musikheim Frankfurt/Oder eine mu-

Musikwissenschaftliche Arbeitswoche. Aufgabe der Tagung war es, die jüngere Generation und den Nachwuchs der deutschen Musikforschung zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenzuschließen und mit den Aufgaben des Faches im neuen Staat vertraut zu machen. In Form eines Kurses berichtete Professor Kurt Huber-München über Volksliedforschung und Volksliedpflege. Dr. Marius Schneider-Berlin über Fragen und Aufgaben der Vergleichenden Musikwissenschaft, Dr. W. Ehmann-Freiburg i. Br. über die Musik in der neuen akademischen Lebensgemeinschaft, außerdem eine Reihe von Lagerteilnehmern in Einzelvorträgen über weitere Gegenwartsaufgaben.

Als Vertreter des Musiklebens sprachen zu den Teilnehmern: der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, und Dr. Alfred Morgenroth, die Direktoren der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung, Prof. Eugen Bieder, und der Hochschule für Musik, Prof. Fritz Stein, Dr. Leonhard Fürst von der Reichsfilmkammer und Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg; ferner der Leiter des Staatl. Instrumentenmuseums, Prof. A. Kreichgauer, und Prof. Erich Schumann von der Universität Berlin. Namens des Reichserziehungsministers begrüßte Prof. Dr. Weber die Versammelten, unter denen sich auch Vertreter der Studentenschaft, der Hitler-Jugend und einige ausländische Gäste befanden. Die Leitung hatte Prof. H. Besseler-Heidelberg.

HISTORISCHE KONZERTE DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS Von Bruno Maerker

„Die SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS stellt sich zur Aufgabe, den geistigen und klanglichen Reichtum der alten Musik in historisch getreuer und zugleich künstlerisch lebendiger Wiedergabe neu erstehen zu lassen. In enger Zusammenarbeit von Vertretern der Musikwissenschaft und praktischen Musikern soll versucht werden, einen fruchtbaren Kontakt zwischen praktischer Ausführung und wissenschaftlicher Forschung herzustellen ..." Mit dieser Zielsetzung hat sich die Baseler Schola als spezielles „Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik" eines Grundanliegens heutiger Musikpflege mit bisher beispielloser methodischer Bewußtheit und künstlerischer Einsatzbereitschaft angenommen.

Von den verschiedensten Seiten her und in sehr verschiedenen Intentionen kommt man heute zur „alten Musik"; die Pflege alter Musik, wie immer sie auch geschehe, ist zu einem Faktor unseres Musiklebens geworden, der in keiner Weise mehr als quantité négligeable behandelt werden kann. Kaum ein anderer Zweig des musikalischen Editionswesens konnte sich in den letzten Jahren einer gleichen Blüte erfreuen wie die vielbegehrten Neuausgaben alter Musik. Wie aber die gesamte „Bewegung" zur alten Musik hin mit jäher Gewalt irrationalen Erlebnisgründen entsprungen ist und der wissenschaftlichen Forschung immer nur um der Zufuhr des Stoffes willen verpflichtet war, so wirkt erst recht in dem heutigen massenhaften Andrang die dumpfe Kraft eines chaotischen Gemischs von wer weiß was für Sehnsüchten, Instinkten und Motiven, die einer „Musikkultur", die etwa noch unter uns lebt oder sich erst wieder gestalten will, ebensowohl zum Heile wie zum Verderben gereichen kann.

Neben solcher mehr oder weniger blinden, dumpf-begehrlichen Liebe, die sich ihrem Gegenstand unbedenklich verschreibt, sei seine gerade begegnende Gestalt auch noch so fragwürdig und chimärisch, fehlte es freilich nicht an redlicher Bemühung um die geistig wie technisch sachgemäße und materialgerechte Wiedererweckung der wahren Erscheinungsform und damit erst des wesenhaften Sinngehaltes alter Musik. Aber was hier unternommen wurde blieb doch — so Bedeutendes auch diese oder jene Veranstaltung, diese oder jene Vereinigung leistete — meist allzusehr zerstreut, erschöpfte sich, eines bindenden, sammelnden Mittelpunkts ermangelnd, in Einzelansätzen, blieb allzu abhängig von irgendwie zufälligen, von außen her bedingten und äußerlich beschränkten Möglichkeiten, als es im Technischen zu klaren, wirklich verbindlichen Lösungen, in der künstlerischen und erzieherischen Auswirkung zu bestimmteren maßgeblichen Erfolgen hätte führen können. Damit schien aber der „alten Musik" die echte Wirkung und Autorität einer die verantwortungslose Liebhaberei und alles bloße Meinen und Dafürhalten zu Boden schlagenden realen geistigen Macht in der Gegenwart noch versagt.

Hier greift nun die Baseler Schola auf das verheißungsvollste ein: erst eine von hervorragenden Kennern und Könnern gebildete ständige Arbeitsgemeinschaft, der sowohl wissenschaftliches wie praktisches Forschungs- und Übungsmaterial hinreichend zur Verfügung steht — all dies trifft in Basel zusammen —, vermag jene Bemühungen mit derjenigen methodischen Konzentration, Stetigkeit und Ausrichtung aufs Ganze der Problematik weiter zu verfolgen, die allein dem Ziele näher bringen kann. Die bisherige Tätigkeit des vor drei Jahren von Paul Sacher gegründeten Instituts hat jedenfalls erwiesen, daß es heute als eine, wenn nicht als die befugte Instanz anerkannt werden muß, die in einer umfassenden und folgerichtigen Weise, wie sie sich sonst noch kaum hat verwirklichen lassen, den gültigen Ertrag musikhistorischer Forschung in lebendige künstlerische Wirkung umzusetzen sich angelegen sein läßt. Der hier vollzogene enge Kontakt zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis, künstlerischer Erprobung und praktischer Lehre, gegründet auf ein heute seltenes durchgreifendes geistiges Einverständnis zwischen Forscher und Künstler, trägt ebenso den Stempel unbestechlicher „intellektueller Rechtschaffenheit" wie das Kennzeichen hoher künstlerischer Gesinnung und Leistung. Man darf darum von der Wirksamkeit der Schola sehr wohl die praktisch überzeugende Herausarbeitung mehr und mehr sich festigender Normen, ja die Grundlegung einer neuen Tradition für die stilgerechte Ausführungsform alter Musik erwarten, wiederum ebensowohl hinsichtlich der hier mit einzigartiger Hingabe studierten technischen Spezialprobleme wie hinsichtlich des gesamtkünstlerischen Leistungsniveaus.

Es kennzeichnet durchaus Denken und Tun des Baseler Lehrerkreises, wenn er sich bezüglich seines besonderen Arbeitsbereichs die Forderung des alten Quantz (1752) zu eigen macht, daß „eine Beschäftigung mit Musik, gleichsam nur zum Zeitvertreib", geschehe sie auch mit Fleiß, aber „ohne Überlegung", ohne „weiteres Nachforschen", nutzlos sei, daß vielmehr „ein Fleiß, der eine brennende Liebe und unersättliche Begierde zur Musik zum Grunde hat, mit einem beständigen und eifrigen Nachforschen und reifem Nachdenken und Untersuchen verknüpft werden müsse". Ein ganz eigener Akzent fällt in diesem Zusammenhang noch auf den hier anschließenden Satz: „Denn wer die Musik nur auf das Geratewohl, nicht als eine Wissenschaft, sondern nur als ein Handwerk treiben will, der wird lebenslang ein Stümper bleiben". Treffend hat auch August Wenzinger, die Seele der künstlerischen und pädagogischen Arbeit der Baseler, die von ihm und seinen Mitarbeitern vertretene grundsätzliche Haltung umrissen (anläßlich des von ihm geleiteten vorjährigen Schulungskurses des Arbeitskreises für Hausmusik in Kassel-Wilhelmshöhe): „Wir aber können nicht gewissenhaft und genau genug sein. Man wende nicht ein, daß man früher nicht so empfindlich in Bezug auf Tonqualität, Intonation und Phrasierung gewesen sei; sondern daß man eben drauflos musiziert habe. Dieser Einwand entspringt einer falschen Fragestellung: für uns kann heute die Frage nicht lauten, ob die Alten auch schlecht und wie schlecht sie musiziert haben — das wäre töricht und albern! Für uns kann es nur heißen, daß wir alles, was wir tun, möglichst gut tun; daß wir Werke, die in ihrem Satz von so großer Verantwortung jedem Ton gegenüber zeugen, wie gerade die Werke der Alten, mit ebenso großer Verantwortung wiedergeben ... Nicht das ist ausschlaggebend, ob die Stadtpfeiferei in der Stadt X. so schlecht war, daß der Komponist Y. seine Werke nur schlecht hören konnte, sondern ob die besten Musiker der damaligen Zeit imstande waren, die Werke ihrer Epoche in würdiger Form wiederzugeben. Und das muß wohl für jede Zeit bejaht werden, wenn wir überhaupt an die Kunst glauben wollen ... Es kommt also auch für uns darauf an, jedes Werk mit den ihm eigenen Mitteln, — nur mit ihnen, aber auch mit ihnen allein und ganz und gar — darzustellen: das gilt sowohl für die Wahl der Instrumente wie für die besondere Art der Darstellung."

Aus solcher Gesinnung und Tat wird einem dilettantischen Freibeutertum, wie es heute vielfach die Beschäftigung mit alter Musik diskreditiert hat, Einhalt geboten werden können, — wird ferner jener in engem Gewohnheitskreise befangenen mißgünstigen Gegnerschaft, die ihre Argumente gar bequem noch immer von der vermeintlichen künstlerischen Unentwickeltheit und Anspruchslosigkeit alter Musik

und alter Instrumente herleitet, der Boden entzogen werden, — wird endlich dem gewaltigen Kulturerbe, das wir mit dem Begriff „alte Musik" umschreiben, erst zum vollen, entscheidenden Einsatz im Konzert der geistigen Mächte der Gegenwart verholfen werden. —

In alljährlichen zyklischen Konzertveranstaltungen, die im Wesentlichen von den Lehrern des Instituts bestritten werden, tritt die Schola mit den Ergebnissen ihrer Arbeit vor die Öffentlichkeit. Die Auswahl der aufgeführten Werke wird jeweils auf Grund eingehender Durchsicht des zugänglichen Materials und zahlreicher Versuche mit dem zur Verfügung stehenden Instrumentarium getroffen. Gegenüber den beiden Vorjahren haben die Programme der drei diesjährigen Sommerkonzerte (6./7. Juni) manche stoffliche wie klangliche Erweiterung und Bereicherung erfahren. Leitender Gesichtspunkt war, von drei künstlerisch verschiedenen Epochen jeweils einen geschlossenen Eindruck zu geben. So war erstmals dem 16. Jahrhundert ein selbständiges Programm eingeräumt, während auf mittelalterliche Musik, die in den beiden Vorjahren reichlich berücksichtigt war, diesmal (bis auf einige als Einleitung gebrachte Bruchstücke aus dem geistlichen Schauspiel Ordo virtutum der Hl. Hildegard) verzichtet wurde. Wie schon im vergangenen Jahr, war dem 17. und 18. Jahrhundert wieder je ein eigenes Programm (17. Jh. Ev. Kirchenmusik, 18. Jh. Kammermusik) gewidmet. Reicher als zuvor war das diesjährige Instrumentarium bestellt, da (abgesehen von dem unentbehrlichen Grundbestand moderner Kopien wie Blockflöten, Violinen und Cello in alten Mensuren, Gamben, Laute, Cembalo und Portativ) neben einigen besonders schönen Stücken des Historischen Museums Basel die ergiebige Sammlung Otto Lobeck, die der Schola als Depositum anvertraut ist, zum erstenmal in vollem Umfang zur Verfügung stand. So befanden sich unter den verwendeten Originalinstrumenten drei Tenorgamben des 17. und 18. Jahrhunderts (je eine von Jak. Stainer und Joach. Tielke), eine Viola d'amore (von Alletse 1713), ein Violoncell (von Guadagnini 1751), eine Posaune und zwei Querflöten des 18. Jahrhunderts (eine der letzten von Kirst), ein Regal des 17. Jahrhunderts und ein Steinsches Pianoforte. Die Handhabung dieses erlesenen Klangapparates erwies eine bewundernswerte Vertrautheit der Spieler mit Technik und Geist der alten Instrumente, so daß der Eindruck, wo das Besetzungsproblem wirklich gelöst war, nichts an künstlerischer Kraft zu wünschen übrig ließ. Besondere Aufmerksamkeit war auf die von den alten Lehrern immer wieder geforderte Ausrichtung des Instrumentenspiels am Singen sowie jeweils auf die Verwirklichung einer ausgeglichenen Ensemblewirkung gewendet. Neben den verschiedenen Instrumentalgruppen vermochte sich das (in seiner Zusammensetzung noch zu ungleichartige) solistische Vokalensemble nicht immer ebenbürtig zu behaupten.

Auf einige wichtigere Einzelheiten des Programms und der Ausführung sei im Folgenden, mit Bevorzugung des Problematischen, noch näher eingegangen. „Kritik" will hier indessen nur als positive Mitarbeit verstanden werden. Den Hauptteil des 1. Konzerts bildete eine Gruppe konzertierender Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, die mit M. Praetorius anhob und über J. R. Ahle („Jesu dulcis memoria" für Tenor, Gambenquartett und Continuo), J. Rosenmüller (138. Psalm für Vokalquartett, 2 Violinen, Gambe und Continuo) zu H. Schütz („Es ging ein Sämann aus, zu säen" f. Vokalquartett, 2 Violinen, Fagott, Ripienchor und Cont.) emporführte. Makellos ward (sowohl in der Solostimme wie im Gambenquartett) die innige Cantabilität Ahles verwirklicht, eindringlich Rosenmüllers plastischer Ausdruck verlebendigt; mächtig ergriff, alles andere in Schatten stellend, die souverän den Klangmitteln gebietende charismatische Sprachgewalt Schützens. Doch zu Beginn wollte Praetorius' prunkvoll eingekleidetes „Aus tiefer Not" (für 2 Instrumentalchöre mit je 1 Solovokalstimmen), besetzungstechnisch ein Beispiel eines Concerto ecclesiastico alla Gabrieli, weder geistig noch klanglich als faßbare Gestalt wirken. Wenigstens in letzterer Hinsicht hat es die Wiedergabe an der Herausarbeitung des hier obwaltenden Concerto-Prinzips fehlen lassen, indem sie eines der wesentlichsten Wirkungsmittel dieser Kunstart, nämlich die räumliche Klangdifferenzierung, wie sie Praetorius im Syntagma III (Neudruck S. 143) beschreibt, allzu sehr außer acht ließ. Praetorius will „die beide Cho-

vox vocalis recht gegeneinander über ...", wenn möglich „auf die Seiten abwärts, an einen besonderen Ort" gestellt haben, damit „die Vocal-Stimmen noch eigentlicher und deutlicher vernommen, die Instrumente aber von fernem mit besonderer Gratia gehöret ... werden". Vernachlässigt man diese Effekte, so bleiben dem Ohr nur mehr sehr nüchterne Eindrücke übrig.

Das 1. Konzert war in seinem ersten Teil deutscher Liedkunst des 16. Jahrhunderts (1. Hälfte) gewidmet. Besondere Berücksichtigung erfuhr L. Senfl, von dem das sechsstimmige „Also heilig ist dieser Tag", sowie fünf zu einer (für den Eingeweihten sehr instruktiven) Gruppe vereinigte Bearbeitungen von „Es taget vor dem Walde" erklangen (darunter drei, die noch andere Tenores — „Elslein", „Wenn ich des Morgens früh aufsteh" mitsamt „Elslein", „Fortuna" — einbeziehen). Dazu kamen neben einer Instrumentalfantasie Th. Stoltzers noch zwei Liedmotetten („Da Jakob nu das Kleid ansah", „Wie Joseph in Egyptenland") des Berner Kantors Cosmas Alder. Letztere, im Soloquartett ohne Begleitung gegeben, gelangen in ihrem zarten klagenden Ausdruck wie in der homogenen Ensemblewirkung aufs trefflichste, schwieriger ließen sich die Senflsätze an. Das urtümlich feierliche „Also heilig" verlangt einen herben, scharfen, und doch gebundenen, sozusagen mixturenreichen Klang; der dreifach geführte Cantus firmus muß als tragende Konstruktion wuchtig heraustreten, ohne die Fühlung mit den unsteteren Begleitstimmen zu verlieren. Die Wiedergabe durch einen kleinen Chor mit einer lediglich den (allerdings primären) Tenor-Cantus firmus verstärkenden Posaune isolierte diesen zu sehr und ließ (auch in der vokalen Klanggebung) das spannungsvolle Satzgefüge nicht genügend fühlbar werden. (Im Schlußakkord muß sicherlich die Mollterz gebraucht werden). Ähnliche Mängel traten in den künstlichen „Es taget"-Sätzen noch empfindlicher zutage. Hier wurden, „um den Aufbau möglichst deutlich zu machen, die Cantus firmi von den (Solo-)Sängern, die übrigen Stimmen von den Instrumenten (Blockflöten, Gamben, Laute) ausgeführt", ohne indessen gerade mit dieser Maßnahme die erhoffte „unmittelbare Wirkung" erreichen zu können. Es zeigte sich vielmehr, daß eine Ausführung, die von der Vorstellung monodischen Liedvortrags ausgeht, dem konstruktiven Geist solcher Sätze nicht gerecht wird. Stellt man einen „natürlichen" und zugleich gesanglich isolierten Vortrag der Liedweisen als maßgebend (auch im Tempo) in den Mittelpunkt, so klingen die Instrumentalstimmen gegenüber der nun notwendig nicht nur kontrastierenden, sondern dominierenden Menschenstimme viel zu flüchtig und gewichtlos, ihre so nachdrücklich gezeichnete Kontrapunktik erscheint nurmehr als bloße (seltsam umständliche) „Begleitung", — was der Sinn solcher Sätze keinesfalls sein kann. Das Gefüge als solches muß vielmehr die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen; die verwendeten Liedweisen sind nur als Mittel zum Zweck, als bloße Melodiekörper (die darum am besten ohne Text erklingen) herangezogen, um das kontrapunktische Ideal der discordia concors, der „einträchtigen Zwietracht", besonders einprägsam darstellen zu helfen. (Fortsetzung folgt)

GROSSKONZERT DER DEUTSCHEN WEHRMACHT BEI DER XI. OLYMPIADE 1936

Von E. W. Böhme

Dreimal hatten die Besucher der Olympischen Spiele Gelegenheit, zu erfahren, daß die Idee dieser Spiele über die körperliche Leistung hinaus sich auch auf Taten der künstlerischen Gestaltung erstreckt: Bei der olympischen Kunstausstellung, beim olympischen Festkonzert auf der Dietrich-Eckardt-Bühne und beim Massenkonzert der Deutschen Wehrmacht im Olympiastadion am Abend des 15. August. Mag die Emigrantenpresse auch schon vor dieser Großveranstaltung unserer neuen Wehrmachtsmusik verleumderisch gegen „diese militärische Demonstration" gewettert haben; wer diesen Abend erlebte, wird zugestehen müssen, daß die Darbietungen dieses gewaltigen Klangkörpers heroischer Musik ausgezeichnet in den Rahmen dieser Spiele voll männlich-jugendlichen Kampfgeistes paßten. Der sachlich interessierte Zuhörer wird außerdem mit dem Bewußtsein nach Hause gegangen sein, daß die Pflege guter Militärmusik, die Deutschland in der Vorkriegszeit berühmt gemacht hatte, auch bei der neuen deutschen Wehrmacht in guten Händen ist.

Bei diesem Massenkonzert und dem abschließenden Zapfenstreich wirkten insgesamt 3183 Teilnehmer mit. Außer 1406 Soldaten, die innerhalb der Wachkompagnien und als Fackelträger marschierten, war ein Klangkörper von 1777 Mann aufgeboten, der sich aus 332 Spielleuten und 1445 Musikern zusammensetzte. Vom Heer waren die Musikkorps der Infanterieregimenter 2, 3, 5, 6, 7, 17, 18, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 55 und 62, der Reiterregimenter 1, 10 und 24, der Artillerieregimenter 1, 8, 17 und 22 und des Art.-Lehr-Regiments, des Pionierbataillons 9, 20, der Nachrichtenabteilung 9 und des Krad-Schützen-Bataillons 1, von der Kriegsmarine die Musikkorps aus Wilhelmshaven, Cuxhaven, Pillau, Kiel und Stralsund und von der Luftwaffe die Musikkorps der Luftkreiskommanden Dresden und Münster, der Fliegerhorstkommandanturen Kottbus, Prenzlau, Neuruppin, Großenhain, Finsterwalde und der Flakabteilungen in Brandenburg a. d. H., Stettin und Wurzen beteiligt. Die Gesamtleitung hatte der Erste Heeresmusikinspizient Prof. Hermann Schmidt, der die meisten Stücke dirigierte und auch für den Aufmarschplan die Verantwortung trug. Ihm zur Seite standen der Zweite Heeresmusikinspizient Adolf Berdien und der Luftwaffenmusikinspizient Prof. Hans Felix Husadel, der Richard Strauß' „Königsmarsch" und zwei Fanfarenmärsche am Ende des 1. Teiles dirigierte. Der Aufmarsch im Olympiastadion, bei dessen Durchführung noch der Musikmeister Basan und der Führer der Spielleute Regimentshornist Feldwebel Winter zu nennen sind, gestaltete sich zugleich zur Musterleistung einer militärischen Musikparade: Links vom Dirigentenpult marschierte die Marine, rechts davon das Blaugrau der Luftwaffe, dahinter das riesige Orchester des Heeres und davor die Spielleute auf. Innerhalb dieses Karrees standen außerdem getrennt von ihren Kapellen in der Nähe des Dirigentenpultes die Kesselpauker und Fanfarenbläser. Die Vortragsfolge gab einen guten Überblick über die Entwicklung der deutschen Militärmusik vom Mittelalter (Landsknechtsmarsch) bis in die Neuzeit (Badenweilermarsch). Neben den populären Märschen von „Preußens Gloria", „Herzog von Braunschweig", „Fridericus Rex" und der Paradepost der berittenen Truppen erklangen im 1. Teil auch drei Konzertstücke in der Bearbeitung für Militärmusik: Webers Freischützouvertüre, Wagners Vorspiel zu „Rienzi" und der schon erwähnte „Königsmarsch" von Richard Strauß. Die beiden letzten Stücke kommen durch ihren ursprünglichen Klangcharakter einer Bearbeitung für Militärmusik schon entgegen und gelangen besonders gut. Wenn man gehofft hatte, bei der Freischützouvertüre vielleicht etwas deutlicher den spezielleren Klang hören zu können, der z. B. durch das Einfügen des Saxophonquartettes in die Musik der Luftwaffe entstanden ist und bei einzelnen Konzerten der an die Hochschule kommandierten Militärmusiker so gut zu studieren war, so wurde man hier etwas enttäuscht, da die Überschneidung der Klangkörper des Heeres und der Luftwaffe dies verwischen ließ (z. B. Waldhörner und mittlere Saxophone zugleich). Schließlich war dieses Großkonzert ja auch nicht gedacht als Studiumsobjekt einiger weniger Fachinteressierter, sondern als Massendemonstration deutscher Militärmusik im Zusammenklang für die 110 000 Zuhörer, während fast die gleiche Zahl vergebens bemüht gewesen war, sich noch Eintrittskarten zu verschaffen.

Die meisten Zuhörer werden sich bei der Exaktheit, mit der das Programm vorgetragen wurde, garnicht der Schwierigkeiten bewußt geworden sein, die das Dirigieren und Zusammenhalten eines Klangkörpers von solchen Ausmaßen brachte. Wenn man bedenkt, daß beim Dirigenten der Klang der an der Peripherie des Karrees aufgestellten Musiker schon verspätet eintraf und außerdem von der Pressetribüne und der Front der Rundfunkkabinen auf der Südseite des Stadions ein noch späteres Echo aufkam, wird man die Leistung dieses Abends voll zu würdigen verstehen, die dann auch von dem belobenden Wort des Führers belohnt wurde: „Das war das beste Musikkonzert und der schönste Zapfenstreich, den ich erlebt habe!"

DIE ERSTE HEINRICH SCHÜTZ-SINGWOCHE

Von Karl Gerstberger

„Sonderbares Land, in welchem Altes ewig zu sein scheint!" rief vor etwa 100 Jahren der Dichter Immermann aus, als er Westfalen

kennen lernte. Es war ein glücklicher Gedanke, die erste Singwoche, die durch gemeinsame Arbeit das Werk des Heinrich Schütz und seinen Wert für unsere Zeit tiefer zu erkennen sich zum Ziel setzte, in den Gau Westfalen-Nord einzuberufen, in dessen friedlichen Tälern noch alte Bauerngeschlechter leben. Der Lindenhof, zu Bethel-Bielefeld gehörend und zu einer wunderschönen Heimstätte für Freizeiten ausgestaltet, war der Treffpunkt von etwa 75 aus verschiedenen Berufen kommenden, aber sanges- und spielfreudigen und der Musik herzlich ergebenen Menschen. Ihnen vermittelte Hans Hoffmann, als Nachfolger Kaminski's Musikdirektor der Stadt Bielefeld, auf eine hinreißende Art und Weise, was er durch jahrelange Praxis als Chorleiter und Sänger an vertiefter Kenntnis der Besonderheiten eines 300 Jahre alten Musik-Stiles sich erarbeitet hatte. In großen und kleinen Gruppen, im Freien und auf der alten weiträumigen Diele wurden größere und kleinere Chorwerke und jene merkwürdigen „Geistlichen Konzerte“ studiert, die für Schütz so besonders bezeichnend sind, und zwar in jener lockeren, nur aus der Freude an der Sache erwachsenden Art, die eine Singwoche grundsätzlich von den „Musik-Festen“ der vergangenen Zeit unterscheidet. Hier „genießt“ man nicht, was man bezahlt hat, sondern arbeitet, um durch eigene Tätigkeit einzudringen in Bereiche, aus denen helfende Kräfte denen zuwachsen, die sich auf solche Weise nähern. Vielleicht läßt sich der verstaubte Begriff „Fest“ reinigen, wenn man die Scheuerbürste des alten Sprichwortes anwendet: „Genießen macht gemein“?

Die Reihe von außerordentlich schwierigen Fragen, die aus der Grund-Frage „Was kann Heinrich Schütz und sein Werk für unsere Zeit bedeuten?“ erwuchsen, wurde in keiner Weise scheu umgangen oder durch bequeme Heuchelei zugedeckt, sondern in lebhafter Aussprache geklärt, die kleine Gruppen von Musikern und Theologen zuweilen bis tief in die Nacht wach hielt.

„Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ überschreibt Nietzsche eine seiner genialen „Unzeitgemäßen Betrachtungen“. Ist es ein Nutzen oder ein Nachteil für unsere Musik, für unsere Kirche, daß die Wissenschaft im Verlauf ihrer emsigen Ausgrabungs-Arbeiten uns auch das Werk jenes großen, 100 Jahre vor Bach lebenden Kirchenmusikers wieder zugänglich gemacht hat? Die Gefahr, daß wir, durch ein ins Chaotische wachsendes Erbe zugeschüttet, uns selbst immer mehr verlieren, ist wahrhaftig groß genug. Darum sei immer wieder die Forderung betont, daß mit aller Gewissenhaftigkeit geprüft werde, ob das ausgegrabene Gut noch lebendig oder schon vermodert ist: auch aus des größten Musikers Gesamtwerk überdauert nur ein Teil, oft nur einzelne Stücke, die Jahrhunderte; der Rest seines Werkes, und fast das ganze Werk seiner geringeren Zeitgenossen, ist „Verbrauchs-Gut“, das der Verbreitung der unsterblichen Gedanken dient, aber seine Erzeuger nicht überlebt. Was aber unsterbliches Werk, was Verbrauchs-Gut sei, kann schlechterdings nur die lebendige Musikpflege, nicht aber die Wissenschaft entscheiden.

Zu tiefem Dank verpflichtet uns die Wissenschaft allerdings dann, wenn sie Kostbarkeiten wirklich unsterblicher Werke wieder entdeckt und dadurch das Wissen um den Maßstab wahrer Größe vertieft. Betrachten wir die gesamte deutsche Musik als einen Riesendom, an dem die Jahrhunderte bauen: wer in der Bauhütte dieses Domes an der Erhaltung und Vollendung mitarbeiten wollte, müßte der nicht zuerst den Gesamtplan kennen, das Erreichte völlig übersehen, und dann die strengsten Regeln bester Überlieferung des Handwerks anwenden können? Nun, in beiden Stücken hat uns das XIX. Jahrhundert verteufelt im Stich gelassen, und wir schulden der „Deutschen Musikbewegung“, die im Einvernehmen mit der jungen Musikwissenschaft uns einen neuen, gereinigten Begriff von Choral und Volkslied, ein erweitertes Wissen um die ganze Großartigkeit des Domes deutscher Musik zu schenken bemüht ist, unsern Dank. Wenn wir unserm Instinkt für das Lebendige nicht Gewalt antun, werden wir auch mit dem etwa ausgegrabenen Moder fertig werden; vielleicht gelingt es uns nicht nur, „Verbrauchs-Gut“ unserer Zeit zu schaffen, sondern bleibende Werte.

Eine ganz besondere Bedeutung hat die Wiederentdeckung des Heinrich Schütz aber für die protestantische Kirche. Eindringlicher kann wohl die Weisheit jener altvertrauten biblischen Geschichten nicht eingeprägt werden, als durch jene

„Geistlichen Konzerte", für deren Vortrag Hans Hoffmann und Paul Gümmer um die Wette ihre, für einen beseelten und edlen Vortrag besonders geeigneten Stimmen einsetzten. Schopenhauer stellt an jener berühmten Stelle seines Hauptwerks, an der er die Musik behandelt, fest, daß vor dem Hintergrund einer erklingenden Musik sich jeder Vorgang, sei er dramatischer oder pantomimischer Natur, oder auch nur der Ablauf sinnvoller Rede, eigentümlich einprägsam abhebe. Die musikalische Form hat überdies den Vorzug, daß sie durch das Mittel der Wort-Wiederholung vertiefend wirken kann. Ich kann die Weisheit jener alten Geschichten „Vom reichen Mann und armen Lazarus" oder „Pharisäer und Zöllner" stückweis überdenken, während der Sänger bei ihr verweilt, ohne besorgt und unruhig zu sein, ob ich mitkomme. Die rein musikalischen Mittel sprechen uns keineswegs immer an: da ist viel repräsentativer Klingklang der Venetianischen Schule, da ist das, dem Protestanten fremde, homophone Psalmodieren romanischen Kirchenstils. Aber dann leuchtet eine Stelle auf und bleibt unvergeßlich, wie die Schilderung der Sonnenbahn in der Motette „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes":

„Sie gehet auf an einem Ende des Himmels
und läuft um bis wieder an das selbige Ende".

Hier ist es einem Auserwählten gegeben, mit den einfachsten Mitteln den schlichten Worten Entsprechendes in Tönen auszusagen; und wie der Gliederbau eines Insekts in klarem Bernstein, überdauert hier die Ahnung unbegreiflicher Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk, überdauert ohne Zwang bis in die Gegenwart.

Was Schütz von Bach unterscheidet, ist jene Ausschließlichkeit und Eindeutigkeit, mit der er sein gesamtes Werk in den Dienst der Predigt vom Evangelium stellt: Schütz ist Prediger des Bibelwortes in Tönen. Man erträgt es kaum, seine, durchaus dem Jahreskreislauf des Gottesdienstes geweihten, Werke in gedrängter Folge arbeitend, geschweige denn „genießend" aufzunehmen. Wer sie vorträgt, ohne sich zu dem Wort, das ihnen zu Grunde liegt, bekennen zu können, tut unrecht. Sie gehören in den Zusammenhang einer Liturgie, Vorbilder für eine Neugestaltung lebendigen Gottesdienstes.

Am Abend nach meiner Rückkehr sah ich im Berliner Stadion eine Wiederholung des Festspiels „Olympische Jugend", spürte den Lebenswillen einer neuen Zeit und überdachte vergleichend, was mich jene Woche, was mich dieser Abend lehrte. Polar entgegengesetzte Welten, wahrhaftig: aber sind nicht die Pole unserer Erde als Endpunkte einer Achse gedacht? Glückliche Jugend, die vielleicht einer Zeit entgegengeht, da der Einzelne die zehrende Absonderung von Zeit zu Zeit wieder mit heilender Gemeinschaft vertauschen kann, Gemeinschaft in freudiger, gesunder Bejahung der Erde, Gemeinschaft in ehrfürchtig stiller Betrachtung der Gesetze, denen sie und alles Leben auf ihr unterstellt sind!

Den Veranstaltern der ersten Heinrich-Schütz-Singwoche aber, nämlich dem (der Reichs-Musik-Kammer eingeordneten) „Arbeitskreis für Hausmusik" (Richard Baum) und der „Neuen Schütz-Gesellschaft" (Schirmherr Prinz Philipp von Hessen) sei Dank gesagt und die Hoffnung ausgesprochen, daß die Arbeit an einer lebendigen, dem Werk des Heinrich Schütz Anregung und Maßstab entnehmenden Neu-Ordnung der Musik im protestantischen Gottesdienst durch jährlich sich wiederholende Zusammenkünfte an jenem Ort gefördert werde.

Aus dem Schrifttum

MITTELALTERLICHE KIRCHENMUSIK

Von Karl Gustav Fellerer

P. Ferretti, Estetica Gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del Canto Gregoriano. Roma 1934. Vol I. 367 S.

G. M. Suñol, Introduction à la Paléographie musicale Grégorienne. Tournay 1935. 660 S.

H. Sowa, Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien. Kassel 1935. 202 S.

M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien. I. Teil: Die Naturvölker, II. Teil: Die Anfänge in Europa. Berlin, 1934—35.

Eine Reihe größerer und kleinerer Einzelstudien suchten seit der großen Zusammenfassung der

Geschichte der kath. Kirchenmusik durch O. Ursprung (1933) und den Abschnitten über Kirchenmusik in H. Besselers Geschichte der Musik des Mittelalters und der Renaissance (1934) der Erkenntnis mittelalterlicher Kirchenmusik neue Förderung zu geben. Die Steigerung der Choralpflege in der kirchenmusikalischen Praxis der katholischen Kirche mußte auch der Choralforschung neue Anregungen bieten. P. Ferrettis Estetica Gregoriana tritt auf neuer Grundlage neben P. Wagners Gregorianische Formenlehre. Schon die unterschiedliche Gliederung und Einteilung des Stoffes macht den verschiedenen Standpunkt der beiden Forscher deutlich. Während P. Wagner von den historischen Grundlagen und der Textgebundenheit der einzelnen Formen ausging, sucht Ferretti von den Melodien und ihren sprachlich-deklamatorischen Grundlagen auszugehen. Beide Arbeiten ergänzen sich in vielen Zügen. Fragen des tonischen Akzents im Anschluß an spätantike Grammatiker und die sich aus der Sprache ergebenden Grundlagen der Melodiegestaltung stehen am Anfang der Untersuchung. Dabei kommt Ferretti, ohne aber die Grundlagen seiner Erkenntnis weiterzuverfolgen zur Herausstellung von Formeln und Formelgruppen als bestimmendes Formprinzip der gregorianischen Melodieschöpfung. Bei der rein analytischen Betrachtung der in der Edition Vaticana vorgelegten Fassung interessieren ihn die historischen Folgerungen aus dieser wichtigen Erkenntnis nicht, selbst nachdem er den valore espressivo delle melodie-tipo festgestellt hat. Hierin liegt aber das Neuartige der Auffassung der gregorianischen Gesänge klar ausgesprochen, das den mittelalterlichen liturgischen Gesang von rein paläographischer Untersuchung ebenso wie von romantisierender Ausdeutung, wie sie leider in der kirchenmusikalischen Praxis vielfach üblich ist, lösen und zum lebendigen Melodiemodell führen muß. Mit anderen Worten: der Choralforschung ist, ohne daß es schon klar formuliert wurde, der Weg von der historisch-philologischen Methode, die bei Gastoué und vor allem bei P. Wagner zu größter Blüte entfaltet wurde, zur Betrachtungsweise der vergleichenden Musikwissenschaft gewiesen. Dabei ist freilich mehr Vorsicht geboten, als sie G. de Van bei seinem Vortrag auf dem internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Barcelona walten ließ, der einfach armenische und gregorianische Vortragsweise gleichsetzte. K. Wachsmann hat in seinen Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang (1935) die Wichtigkeit vergleichend-musikwissenschaftlicher Behandlung der mittelalterlichen liturgischen Melodien und vor allem des Zurückgehens auf ihre letzten historischen Grundlagen dargelegt. Ferretti bleibt bei analytischer Betrachtung und führt seine im ersten Abschnitt allgemein dargelegten Erkenntnisse nun im folgenden Abschnitt bei Besprechung von Psalmen und psalmodischen Gesängen im einzelnen durch. Die anderen Formen sind dem zweiten Band vorbehalten, dessen Erscheinen man mit Spannung entgegensehen kann.

Ist Ferretti analytisch an die in der vatikanischen Ausgabe vorgelegten Melodien gegangen, so sucht G. M. Sunyol die paläographische Überlieferung der mittelalterlichen liturgischen Gesänge darzustellen. Die reich ausgestattete „Einführung in die gregorianische Paläographie“ ist eine Übersetzung und erweiterte Ausgabe des 1925 in katalanischer Sprache erschienenen Buches. Die Darstellung legt vor allem die Eigenart der Neumen in den einzelnen Gebieten dar, ohne aber wie P. Wagner ihre historische Entwicklung eingehender zu verfolgen. Der verdienstvolle Restaurator des ambrosianischen Kirchengesangs (Antiphonale missarum erschienen 1936) gibt somit eine wertvolle Topographie der Neumen. Von großem Wert ist die reiche Bibliographie. Die Arbeit Sunyols stößt auf paläographischer Grundlage vor zu der unterschiedlichen Überlieferung und Fassung der mittelalterlichen liturgischen Gesänge und zur Bedeutung der Formel als Strukturprinzip. In einer wertvollen Tabelle stellt er die Formeln des Gradualresponsoriums im 2. Modus zusammen. Mag man mit der topographischen Einteilung der Neumen dem Verfasser nicht in allem zustimmen und auch bei der Neumendeutung manchmal eine tiefergehende historische Begründung erwarten, das Werk ist neben P. Wagners Neumenkunde die bedeutendste neuere Leistung auf dem Gebiet der Choralpaläographie. Die Vielgestaltigkeit der Neumenschreibung in den einzelnen Gegenden und in den einzelnen Jahrhunderten, läßt nicht alle Ab-

schnitte in gleicher Ausführlichkeit behandeln. Am schlechtesten ist die deutsche Neumenschreibung und ihre Entwicklung weggekommen, doch bietet gerade dazu neben verschiedenen Spezialarbeiten P. Wagners Neumenkunde die beste Ergänzung. Umso eingehender und wertvoller ist die Darstellung der verschiedenen Arten der spanischen Neumen. In der Rhythmusfrage zeigt sich Sunyol als getreuer Schüler der Schule von Solesmes.

Dieser Rhythmusfrage sucht H. Sowa im zweiten Teil seiner genannten Arbeit eine neue Darstellung auf Grund der Melodiebewegung (motus) zu geben. Wenn man die überzeugte Sprache dieses Buches „genießt", dann müßte einem eigentlich klar sein, daß darin die endgültige und einzige Lösung des Problems gefunden ist. Das ist nun freilich nicht der Fall. Allein der Ausgangspunkt der Untersuchung, der das zweitönige Intervall als alleinige Grundlage der gregorianischen Melodie (S. 167) annimmt, ist für jeden unhaltbar, der das Wesen und Werden einer rein melodischen Kunst kennt, wie sie uns ja heute noch die außereuropäische Musik in den verschiedensten Erscheinungsformen lebendig erhalten hat. Der Ausgang der mittelalterlichen liturgischen Melodien ist das Melodiemodell, das 1. mehr Töne als nur zwei und 2. mehr Tonstufen aufweist als nur Halbton, Ganzton, kl. und gr. Terz, Quart und Quint (S. 166). Die theoretische Festlegung des Tonsystems dürfen wir jedenfalls für die Frühzeit der Entwicklung der liturgischen Gesänge nicht als Grundlage der Praxis annehmen. Wäre eine zweitönige Aufgliederung der Melodien ursprünglich, dann wäre es unverständlich, warum bei der Festlegung der Gesänge in der Neumenaufzeichnung auch mehr als zweitönige Neumen verwendet wurden und warum in der Frühzeit eigene Formelbezeichnungen gewählt wurden, die in den Tonarbuchstaben, die neuerdings durch E. Omlin (Die St. Gallischen Tonarbuchstaben, Regensburg, 1934) eine gründliche, wenn auch nur auf wenige Handschriften beschränkte Darstellung gefunden haben, sich noch lange erhalten haben. Bei Sowa zeigt sich wieder der Grundfehler so vieler Choraluntersuchungen: das Durcheinanderwerfen der Jahrhunderte und die Verallgemeinerung gewisser Erkenntnisse, die für gewisse Zeiten und Gegenden ihre Berechtigung haben. Für die Melodiebildung und für ihren Rhythmus ist nicht die Fassung Grundlage, die uns seit dem 10.—13. Jahrhundert in Aufzeichnung und Behandlung durch die Theoretiker vorliegt, als eine stilisierende und vielfach konstruktive Neuordnung der Gesänge in unterschiedlichen landschaftlichen Auffassungen durchgeführt war, sondern der Eigenart der Gesänge und ihres Vortrags, die ihrer Festlegung zur Zeit Gregors des Gr. und der vorausgehenden Entwicklung entsprach. Dafür liegen uns nun kaum philologisch-historisch erfaßbare Quellen vor, den Weg zu einer Klärung weist uns dazu die vergleichende Musikwissenschaft, nicht das subjektive Ergebnis „langer Versuche in eigener (Berliner) Praxis" (S. 168). Hätte Sowa das Ergebnis seiner Arbeit zeitlich und landschaftlich eingeschränkt und nicht gleich den Anspruch auf Allgemeingültigkeit (auch für die heutige Praxis) erhoben, dann hätte diese Deutung der Lösung von Wort- und Melodierhythmus manche Berechtigung. Wir müssen uns aber daran gewöhnen, daß man Gregorianik durchaus nicht als etwas einheitliches, wenngleich die einheitliche Wurzel bei aller Verschiedenheit der Fassungen immer wieder erkennbar ist, — annimmt, sondern als eine mehr als 1500-jährige wechselvolle Entwicklung in Auffassung, Fassung und Ausführung. Mit allgemeingültigen Forderungen an die heutige Aufführungspraxis ist besondere Vorsicht geboten. Das gilt für alle Rhythmustheorien. Das Problem der traditionellen Choralfassung der heute in der katholischen Kirche offiziell eingeführten Editio Vaticana und ihrer Aufführungspraxis ist viel verwickelter, als es im allgemeinen scheinen mag. Der Hauptwert von Sowas Arbeit liegt darin, der Choralrhythmusforschung, die sich in den letzten Jahren gesteigerter Aufmerksamkeit erfreut, die Melodiebewegung als Grundlage des Rhythmus vorgestellt zu haben. Damit ist ein anderer Standpunkt als in dem Aufsatz „Zur Frage des mittelalterlichen Choralrhythmus" von Th. Seelgen (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1934 S. 7–11), der römische Metrik und germanischen Kraftakzent als Grundlage des Choralrhythmus annimmt, gegeben. Der erste Teil von Sowas Buch ist Tonarstudien gewidmet. Mehr dankenswert ist hier

die Veröffentlichung zweier einschlägiger Traktate der Leipziger Handschrift Cod. lat. 1492. Eine sehr bedeutsame Arbeit, wenn auch nur teilweise und indirekt in das Gebiet der Kirchenmusik gehörig, ist Marius Schneiders Geschichte der Mehrstimmigkeit, von der bisher zwei Bände erschienen sind. Hier ist zum erstenmal systematisch der Versuch unternommen, dort wo philologisch-historische Quellendeutung versiegt, den Vergleich mit ähnlich gelagerten Erscheinungen in fremden Musikkulturen sprechen zu lassen. Deshalb behandelt er die Mehrstimmigkeit in ihren verschiedenen Erscheinungen zunächst bei den außereuropäischen Völkern und erkennt in der Melodik die bestimmende Grundlage für die Eigenart des simultanen Zusammenklangs und seiner tonalen Bestimmung. In der Aufstellung der Tonalitätskreise ist das grundlegende Ordnungs- und Entwicklungsprinzip der verschiedenen Arten von Melodie und Harmonie in der außereuropäischen Musik gegeben. Die Mehrstimmigkeit hat in der Variantenheterophonie (im weiteren Sinne) ihre Grundlage. Wenn sich auch die Verhältnisse in der außereuropäischen Musik, wie Schneider mit Recht hervorhebt, nicht ohne weiteres auf die abendländische Musik übertragen lassen, so haben die Erkenntnisse der Eigenart und Entwicklung der Mehrstimmigkeit bei den Naturvölkern doch wesentliche auch für die abendländische Musik geltende Grundlagen herausgestellt. Leider läßt der Verfasser das erste Jahrtausend abendländischer Entwicklung fast unberücksichtigt und nimmt nicht eingehender Stellung zur Frage der antiken Heterophonie, zur Frage des Paraphonista im Ordo Romanus (S. 59) und vor allem zur musikalischen Einstellung der Mittelmeerkultur.

Erst mit den überlieferten Musik-Handschriften beginnt die Darstellung, ohne frühere literarische Berichte durch Vergleiche mit Erscheinungen der Volksmusik und der außereuropäischen Musik zu klären zu versuchen. Die Feststellung, daß die englische Mehrstimmigkeit auf eigener Grundlage zu den gregorianischen Melodien tritt (S. 13), ist ein wesentlicher Beitrag zur Frage der „Übertragungen und Ausgleiche", wie O. Ursprung diese grundlegende Erscheinung in der abendländischen Choralgeschichte nach der Festlegung Gregors d. Gr. bezeichnet. Die Tonalitätskreise und ihre Überschneidungen stehen im Mittelpunkt seiner Darstellung und damit hat er einen neuen und wichtigen Gesichtspunkt betont, der nicht nur für die Betrachtung der Mehrstimmigkeit bedeutsame Sichten eröffnet, sondern auch für die gesamte Modus- bezw. Tonartenlehre und Musikauffassung des Mittelalters. Die tetrachordale Tonalität des französisch-italienischen Kreises, der als ältester Kreis herausgestellt wird, wurde später von der pentatonischen, die in England ihre erste bekannte Entwicklung gefunden hat, zurückgedrängt. Der St. Martialkreis kommt zum Ausgleich der beiden Arten. Die Frage der Herkunft der Mehrstimmigkeit hat Schneider ungelöst gelassen. Zahlreiche Probleme hat dieses Werk für die gesamte mittelalterliche Musikgeschichte aufgeworfen, die einer weiteren Klärung bedürfen. Schneider hat dazu einen wichtigen Weg gewiesen, der vor allem dann von gesteigerter Bedeutung sein wird, wenn die Zusammenhänge der einzelnen Entwicklungskreise in der mittelalterlichen abendländischen Musik klarer gesichtet sind. Dazu geben Text- und Liturgiegeschichte, die von Schneider leider unberücksichtigt blieben, manche Hinweise. Mag mancher Wunsch bei Schneiders Darstellung offenbleiben, mag der Versuch die allgemeine Terminologie für die Eigenart dieser Untersuchung — wenn auch in der Einleitung erklärt — beizubehalten Mißverständnissen förderlich sein, diese als „historische und phänomenologische Studien" gedachte Darstellung der Geschichte der Mehrstimmigkeit ist durch die Eigenart ihrer Problemstellung und die eingehende Quellenarbeit eine der wertvollsten Neuerscheinungen. Schneider läßt sich nicht auf Hypothesen ein, sondern sucht in gründlicher Auswertung der Quellen eine feste Grundlage seiner Darstellung zu schaffen. Lücken der bisherigen Darlegungen werden vermutlich im folgenden 3. Bande, den man mit Interesse erwartet, geschlossen werden.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Die Fachzeitschriften Deutschlands haben sich in den letzten Wochen und Monaten vorwiegend mit den verschiedenen Fragen der Musikerziehung beschäftigt und den im Vordergrund des Interesses stehenden Problemen der Volks- und Jugendmusik durch zum Teil erfreulich

lebhafte Auseinandersetzungen einen umfangreichen Platz eingeräumt.

Musikerziehung.

Bemerkenswert sind die Untersuchungen von Roderich von Mojsisovics „Über den Wert musikalischer Prüfungen" in Heft 19 der „Musikwoche" (Seite 5). Ausgehend von den Vorbedingungen einer Prüfung des angehenden Musiklehrers und des angehenden Solisten werden brauchbare Ratschläge für die Zahl und Art von Musikprüfungen erteilt. Der schriftlichen Prüfung werden Schüleraufführungen vorgezogen, da auf diese Weise das allzu Mechanische vermieden wird; nur für die theoretischen Fächer ist die schriftliche Prüfung nicht zu umgehen. Verf. empfiehlt möglichst viele Prüfungen in Form von Musikaufführungen, für die besonders an Konservatorien heute noch längst nicht ausgenutzte Möglichkeiten bestehen. In Anwendung dieser Methode erübrigen sich Abschlußprüfungen in den meisten Fällen; wenn sie aber doch stattfinden, so sollte dem Hauptfachlehrer ein Votum zugebilligt werden, durch das er die Prüfungskommission über die Eigenart des Prüflings unterrichten kann. M. schließt seine Ausführungen mit dem Aufruf: „Hinweg mit aller Schulmeisterei, für die Kunst gilt nur die Persönlichkeit und ihre individuelle Behandlung!" —

Über „Die Bedeutung Richard Wagners für die musikalische Volkserziehung der Gegenwart" unterrichtet ein Aufsatz von August Ullner („Völkische Musikerziehung", Jg. 2, H. 9, S. 407 ff.), der größte Beachtung verdient. Kein anderer der großen deutschen Meister der Tonkunst hat seine musikalisch-pädagogischen Ziele in einer solchen Prägnanz zum Ausdruck gebracht wie Richard Wagner. Verf. faßt die drei musik-pädagogischen „Hauptstationen" des Meisters: Dresden, München, Bayreuth zusammen und stellt als Ziel aller theoretischen Erörterungen die „Erschließung eines deutschen Vortragsstiles" fest. Die Musikerziehung darf keinesfalls zur technischen Ausbildung entwertet werden, sondern sie ist für Wagner das, was wir heute erstreben: Mittel der Erziehung des jungen Menschen zur Volksgemeinschaft. Er war es, der zuerst die musikpädagogische Arbeit bewußt auf völkischer Grundlage aufgebaut wissen wollte. —

Mit der Frage „Laientum und Dilettantismus" beschäftigt sich Gotthold Frotscher in der „Völkischen Musikerziehung" (Jg. 2, H. 5, S. 209 ff.). Über die Definition der beiden Begriffe hinaus bringt die Abhandlung manchen richtunggebenden Gedanken; so die Notwendigkeit der Ergänzung der Musik des Berufskünstlers durch die Laienmusik und die Aufgaben, die sich aus der planvollen Pflege der Laienmusik im Volke ergeben. —

Dem Dilettantismus in der Musik will Karl Blessinger mit seinen „Gedanken über die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis" („Völkische Musikerziehung" Jg. 2, H. 9, S. 420 ff.) ein Ende bereiten. Ausgehend von der im Mittelalter bestehenden Spaltung zwischen systematischer Theorie, die nur von der Kirche betrieben wurde, und der praktischen Musikerziehung, die die Gefahr rein abstrakter Spekulation einerseits und Dilettantismus andererseits in sich schloß, gibt der Verf. im Anschluß an seine „Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie" Ratschläge für den praktischen Musikunterricht, die sich vorwiegend an den Privatlehrer wenden. Praktisches, musiktechnisches Können ist wertlos ohne inneres Verständnis, daher darf die Theorie nicht als besonderes Fach abgesondert und entwertet werden. Bei gegenseitiger Durchdringung dieser beiden Faktoren der Musikerziehung ist es möglich, das Ziel, lebendiges Musikverständnis und Musizierlust, in breiten Schichten des Volkes zu erreichen. —

Volksmusik / Jugendmusik.

Die Aufsatzfolge von Horst-Günther Scholz „Die Volksmusik und der Privatlehrer" („Musikwoche" Jg. 4., H. 20, fortgesetzt in H. 25 ff.) hat eine lebhafte Debatte zur Frage der Volksmusikinstrumente entfacht. Verf. behauptet, es sei falsch, das Nachlassen des Schülerzustromes zum Klavierunterricht (? D. Ref.) als Anzeichen für den Rückgang des musikalischen Interesses zu deuten. Wenn auch die Formulierung des Verf., das Klavier sei das „Machtinstrument einer bürgerlich individualistischen Zeit" etwas überspitzt scheint, so ist doch die Feststellung berechtigt, daß eine Reihe von einfach zu handhabenden Instrumenten den Klavierunterricht „höherer Töchter" erfreulicher Weise abgelöst

haben, erfreulicher Weise deshalb, weil diese Instrumente leicht zu erlernen und ohne Mühe überall mitzuführen sind. Sch. behandelt dann im einzelnen die in Frage kommenden Instrumente: Zupfinstrumente, Blockflöte, Mund- und Handharmonika und weist auf die Aufgaben des Privatlehrers diesen Instrumenten gegenüber hin. —

Gegen diese Ausführungen wendet sich in der gleichen Zeitschrift (H. 37) Kurt Johnen unter dem Titel „Klavier- und Volksmusikinstrumente und Musikerziehung“. Vom Standpunkt des Musiklehrers aus erkennt J. die großen Aufgaben und das erfreuliche Anwachsen der Volksmusik dankbar an, tritt jedoch für die Kunstmusik energisch ein, die ja durch die Volksmusik nicht verdrängt werden könne. Verf. weist auf die Unentbehrlichkeit des Klaviers für den Opernbetrieb (Partienstudium, Partiturspiel) hin, für den dieses Instrument unersetzlich ist. Der Behauptung von Sch., für das Klavierspiel bestehe heute geringeres Interesse, (s. o.) widerspricht das Ergebnis einer Rundfrage in Berliner Schulen, bei der 80 % der Kinder ihren Wunsch nach Erlernen des Klavierspiels geäußert haben. Die Gründe für den Rückgang der Klaviermusikpflege dürfte vielmehr in der wirtschaftlichen Not der Nachkriegszeit zu suchen sein. —

Auch Wilhelm von Helden wendet sich mit seiner Betrachtung „Grundsätzliches zum Kunstmusik- und Volksmusikinstrument“ („Zeitschrift für Instrumentenbau“, Jg. 58 H. 18, S. 300) gegen die Forderung, die Musiklehrer sollten sich auf Volksmusikinstrumente umstellen. Dadurch könnte man dem Volksinstrument mehr schaden als durch die Aufdrängung künstlerischer Ziele. Die Aufgabe des Volksinstrumentes ist einmal, der leicht zugängliche Begleiter bei Spiel und Wanderung zu sein, dann aber, die Musikbegabten zur Erlernung eines Kunstinstrumentes anzuregen. —

In der gleichen Zeitschrift mahnt Willy Meier-Pauselius unter dem Titel „Die Guitarre lebt noch“ („Zeitschrift für Instrumentenbau“, Jg. 58, H. 16, S. 298) zur Pflege dieses alten Volksmusikinstrumentes. —

Über Weg und Ziel der Instrumentalmusik in der Schule („Völkische Musikerziehung“, Jg. 2, H. 6, S. 274 ff.) teilt Hans Hering einen Plan mit, der Schuljugend nach dem Grundsatz: „Durch Musik zur Musik“ das Verständnis von musikalischen Werken in Unter-, Mittel- und Oberstufe zu ermöglichen und sie so in den Stand zu setzen, nach Verlassen der Schule „Anteil nehmender Verbraucher“ zu werden. —

In dem gleichen Heft (S. 265 ff.) charakterisiert Wolfgang Stumme die neue Musik, die in unserer Zeit aus der Kraft eines neuen Glaubens erwächst als aus dem Volke kommend und zum Volke sprechend. Sie verzichtet auf manche Künsteleien der vergangenen Zeit, die nur zu dem Verstande sprechen, um dafür ohne besondere Einführung auf jeden, besonders auf die Jugend wirken können. An der Hand von Lehrplanbeispielen wird gezeigt, in welcher Weise im heutigen Staat die Reichsjugendführung dafür sorgt, daß die Kunsterziehung in der HJ und im BDM einen wesentlichen Beitrag zum Aufbau einer gesunden Volkskultur leistet. —

Volkslied.

Einen lebensvollen Beitrag zur Volksliedkunde liefert Erhard Krieger in seiner Untersuchung „Wir und das Volkslied“ („Die Musikpflege“, Jg. 7, H. 2, S. 47 f.). Mit Recht geißelt der Verfasser den Hochmut kleiner und kleinster Chöre, die mit den größten Chorvereinigungen wettzueifern versuchen, anstatt das Volkslied zu pflegen. In einer lebendigen Darstellung zeigt K., wie lohnend es für jeden Chor ist, seiner Pflicht zur Pflege des Volksliedes nachzukommen. —

Klare und sehr bemerkenswerte Gedanken enthält der Aufsatz von Walter Rein über „Lied und Brauchtum“ („Völkische Musikerziehung“, Jg. 2, H. 7/8, S. 317 ff.). Allmählich erwacht ein neues Verhältnis der singenden Jugend zum lebendigen Lied. Im Dritten Reich ist dies Verhältnis Allgemeingut geworden. Das Volkslied ist Ausdruck eines gesteigerten Daseins. Hierdurch ergeben sich bestimmte Gesichtspunkte für seine Wertung. Das Kriterium „Lebensnähe der musikalischen Erziehung“ wird eingeordnet in das Gebiet der Volkskunde und verbunden mit der Kunde vom Brauchtum. Es muß daher schon in der musischen Erziehung — unser Volkslied verlangt ja nach Darstellung und Bewegung — eine Form gefunden werden, in der die alten Bindungen zwischen Lied und Brauchtum wieder lebendig werden. —

Lehrreiche Beispiele hat Alfred Lorenz für das „Zersingen" von Melodien gesammelt („Zeitschrift für Musik", Jg. 103, H. 5, S. 565 ff.). Für das Zersingen, d. h. die allmähliche volkstümliche Veränderung, meist Trivialisierung einer Melodie, werden verschiedene Ursachen nachgewiesen: allzu große Schwierigkeiten der Melodieführung, zu tiefe Stimmung eines gemeinsamen Gesanges, der die höheren Stimmen veranlaßt, in höheren Akkorden zu kontrapunktieren; die Unfähigkeit, lange Noten oder Pausen auf schwere Taktteile durchzuhalten, sodaß einzelne Worte eingeschoben werden oder der Takt verkürzt wird (Horst-Wessel-Lied). —

Stilkunde.

Aufmerksamkeit verdienen die Gedankengänge, die Wolfgang von Bartels in dem Aufsatz „Nüchternheit" („Zeitschrift für Musik", Jg. 103, H. 6, S. 704 ff.) darlegt. Verfasser geht von der Behauptung aus, daß es augenblicklich an Komponisten fehlt, die imstande sind, einen langsamen Satz zu schreiben, der der eigentliche Prüfstein des Tonkünstlers ist. Ursache ist die übersteigerte Forderung der vollendeten Beherrschung der handwerklichen Technik, unter der die Tiefe leidet. So selbstverständlich die Voraussetzung des technischen Könnens ist, so wenig darf sie Endzweck werden. Gefahr birgt auch das „Ausgraben" wenig bekannter Werke der Vergangenheit, die angesichts der heutigen Überfütterung mit Musik durch Rundfunk und Volkskonzerte leicht für nicht ganz sichere Menschen vorbildlich werden können. Es ergibt sich die betrübliche Tatsache, daß wir zwar eine Unmenge gut gekonnter „Leistenarbeit", aber fast keine Spitzenleistungen besitzen. Der Verfasser fordert, daß mit dem Lied der Gesinnung das Lied der Besinnung verschmolzen wird, und daß die junge Generation die Furcht vor eigener Sentimentalität überwinden muß. Nur die Spitzenleistungen schlagen die Brücke vom Gestern über das Heute in die Zukunft. Die Betrachtungen schließen mit dem Mahnruf an die Komponisten, aus der Unruhe in die Ruhe zurückzufinden und die Saat zur Ernte ausreifen zu lassen. —

Instrumentalkunde.

Eine Zusammenstellung der Erfahrungen über „Geigen alter Mensur" bringt Heft 4 des Jgs. 8 der „Zeitschrift für Hausmusik" (S. 121 ff.). Das Instrument, sonst Kurzhalsgeige genannt, erfreut sich in seinen alten Maßen seit etwa einem Jahrzehnt wieder größerer Beliebtheit; es paßt klanglich gut in das Zusammenspiel der übrigen Instrumente, auch der mit zarterem Ton wie Cembalo, Gambe und Blockflöte, ohne an Tragfähigkeit des Tones einzubüßen. Die Verwendung der Kurzhalsgeige in der Kammermusik zeigen August Wenzinger und Hans Grumbt, die der Kirchenmusik Fritz Schmidt; als Musikerzieher berichtet Waldemar Woehl über das Instrument. Die Hell-Werkstatt gibt einen Bericht über ihre praktische Arbeit. —

Das Herstellungsverfahren der alten Luren wird in der „Zeitschrift für Instrumentenbauer" (Jg. 56, H. 16, S. 268 ff.) von einem Gießereifachmann, Oberingenieur Becker eingehend behandelt. Wir erfahren die Gründe, warum wir die Luren nicht in ihrem eigentlichen Material, dem Bronzeguß nachbilden können. —

Im Staatlichen Musikinstrumenten-Museum ist erstmalig ein Magnetophon mit der Aufgabe betraut worden, wie Fritz Stege in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (Jg. 50, H. 11, S. 301) berichtet, die „erste automatische Museumsführung" zu sein. Dieser Apparat, der neben den Besuchern hergefahren wird, soll durch die Wiedergabe von etwa 40 Musiknummern die Erklärungen des Museumsführers und die Vorführungen der Instrumentalspezialisten ersetzen. Es bleibt freilich abzuwarten, ob der Museumsbesucher sich mit diesem rein mechanischen Eindruck für befriedigt erklären und nicht doch einer vielleicht technisch nur mäßigen, dafür aber unmittelbaren, gleichzeitigen Beschreibung und Vorführung durch einen Instrumentenkundigen den Vorzug geben wird.

Ästhetik.

Recht dürftig sind die Ausführungen von Walter Volbach über die Wandelbarkeit des Tonempfindens. („Schweizer Musikpädagogische Blätter", Jg. 26, H. 13, S. 198 ff.). Der Verfasser, dem der Begriff Tonalität und die auf dieser aufgebaute Tonalitätskreistheorie fremd zu sein scheint, schildert die verschiedene Wertung der Tonleiter und Akkorde im Altertum und Mittelalter; nach V. scheint sich unser heutiges Tonempfinden dem der Alten zu nähern.

Die Quintessenz seiner Ausführungen ist, daß das menschliche Ohr sich auf alle Wandlungen einstellt und dies den Fortschritte verbürgt. —

Rassenkunde.

Die „Musikwoche" (Jg. 4, H. 23/24) erläßt einen Aufruf zur Erforschung der Musikalität, wie sie sich prozentual auf die verschiedenen Stimmen verteilt. In Form einer Landkarte des deutschen Raumes findet sich ein Anfang hierzu auf dem Titelblatt des genannten Heftes. Bei einer sehr notwendigen Vorsicht in der Auswertung der Forschungsergebnisse wird sich möglicherweise ein interessantes Bild der deutschen Musikbegabung ergeben. —

Soziologie.

In Heft 27 der „Musikwoche" (S. 1 ff.) berichtet A. Burgartz über einen Vortrag von Dr. Alfred Morgenroth: „Umriß einer musikalischen Berufskunde". Morgenroth fordert von den jungen Musikwissenschaftlern in erhöhtem Maße die Beschäftigung mit den Fragen der praktischen Musik. Nach dem abschließenden Examen (bisher Doktorprüfung, nach Vorschlag des Vortragenden künftig eine Art Referendarprüfung) soll sich der junge Wissenschaftler als Volontär im Rahmen der Reichsmusikkammer bei seiner Ortsmusikerschaft betätigen. Diese Vorbildung würde auch dem neuen Beruf, der sich heute für den Musikwissenschaftler ergeben hat, dem „Musik-Politiker" Rechnung tragen. —

Neue Funde.

In den „Schweizer Musikpädagogischen Blättern" (Jg. 25, H. 14, S. 209 ff.) behandelt Willy Heß unbekannte italienische Gesangsmusik Beethovens und teilt als Probe ein Quartett: »Quella cetra, ah pur tu sei« zum erstenmal der Öffentlichkeit mit. —
Unveröffentlichte Briefe von Hugo Wolf an Frida von Lipperheide gibt Karl Geiringer aus dem Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde bekannt. (The Musical Times, H. 1122, S. 701). —

Zum Gedenken / Tagungen.

Anläßlich des 20. Todestages von Max Reger untersucht Hermann Keller „Die Orgelwerke Max Regers und ihre Bedeutung für die Gegenwart" („Musik und Kirche", Jg. 8, H. 4, S. 153 ff.). Genannt sei außerdem die Gedenkrede von Josef Lechthaler („Musica Divina", Jg. 24, H. 6/7, S. 101), ferner die Sammlung weniger bekannter Aussprüche des Meisters („Der Anbruch", Jg. 18, H. 3, S. 71 ff.). —
Über die 67. Deutsche Tonkünstlerversammlung des ADMV in Weimar berichtet Heft 6 der „Zeitschrift für Musik" (S. 677 ff.). Photographien, Lebensdaten, Werkverzeichnisse und Analysen geben ein lebendiges Bild von dem deutschen Komponistennachwuchs. Die Rede des Präsidenten der Reichsmusikkammer Peter Raabe ist in dem folgenden 7. Heft auf Seite 812 ff. zum Abdruck gebracht. J.-W. Sch.

Rundschau

Ein Portrait J. S. Bachs veröffentlicht C. S. Terry in „Music & Letters" (Oktober 1936). Es ist ein Werk von E. G. Haußmann, Bach im Alter von etwa 60 Jahren darstellend, und stammt aus der Sammlung Manfred Gorke, die sich jetzt in Leipzig befindet.

Ein Bachscher Familienverband hat sich in Arnstadt zusammengeschlossen, der nächstes Jahr Mitte Mai den ersten Familientag nach Gepflogenheit der alten Zeit wieder einführen will. Nachkommen Joh. Sebastians in gerader Linie gibt es bekanntlich nicht, doch ist die Familie Bach noch zahlreich vertreten.

Händels Oratorium ‚L'Allegro, Il Pensieroso ed il Moderato' („Frohsinn und Schwermut") wurde in Eßlingen und Stuttgart in einer Bearbeitung kammermusikalischer Besetzung von Helmut Bornefeld aufgeführt.

Das Bachfest der Bachgesellschaft fand Mitte Oktober in Königsberg, ein Händelfest in Breslau statt.

Von Pergolesi wurden 8 Klaviersonaten neu aufgefunden, die veröffentlicht werden (Revue musicale, Juli-August). Zwei unbekannte Trios sind soeben erschienen (Nagels Musikarchiv).

Ein Singspiel von Josef Haydn, das bisher unbekannt war, „Der Apfeldieb" betitelt, wurde in der Stadtbibliothek Hamburg aufgefunden.

Mozarts Fragment einer Opera buffa »L'oca del Cairo« (1783) ist in einer Ergänzung von Mortari und Cavicchioli im Studio der Salzburger Festspiele aufgeführt worden. Erhalten sind nur 7 Stücke des ersten Aktes. Die ergänzende Bearbeitung soll im Druck erscheinen.

Jägermusik. Die alte Waldhornmusik Friedrichs des Großen bildet die instrumentale Grundlage der Militärmusik der Jägerformationen des Deutschen Reichsheeres. Flügelhörner, Trompeten, Posaunen, Tenorhörner und Baritone treten hinzu.

Weber-Gedenkjahr

Eine Carl Maria v. Weber-Feier fand in Eutin in Verbindung mit dem ersten Treffen des neugeschaffenen „Eutiner Kreises" statt, dem u. a. niederdeutsche Schriftsteller wie Gustav Frenssen und Fr. Blunck angehören. Nachkommen Webers waren anwesend. Peter Raabe hielt den Fest-Vortrag und dirigierte.

Der Sender Leipzig brachte zum 150. Geburtstag Webers vom 8. September an einen umfassenden Überblick über Webers Werk, darunter Abu Hassan, Silvana (in der Urfassung), Preziosa, Freischütz, Euryanthe (in Bearbeitung Hofmüllers), Oberon, sowie Orchester- und Kammermusikwerke.

Mit der Frage, ob eine originale Musik Webers zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" bestanden hat, beschäftigt sich E. Kroll (Allg. Musikztg. 4. Sept. 36). Die Aufführung dieser Musik im Sender Königsberg 1932 erkannte der Verf. als Zusammenstellung aus anderen Werken.

Mitteilungen aus der unveröffentlichten Autobiographie Anton Reichas macht Prod'homme (in „The Musical Quarterly". Juli 36).

Liszt-Denkmal

In Eisenstadt in Burgenland, seinem Geburtsland, wurde Franz Liszt ein Denkmal errichtet. Das Marmorwerk stammt vom Wiener Bildhauer Alexander Jaray. Eine Aufführung der Krönungsmesse und ein Festkonzert gingen der Enthüllungsfeierlichkeit voran.

Briefe aus dem unveröffentlichten Briefwechsel Liszts mit der Prinzessin Marie von Wittgenstein, der Tochter von Liszts fürstlicher Freundin, aus den Jahren 1848—1886 veröffentlicht die Zeitschrift »The Musical Quarterly« im Lisztheft Juli 1936.

Tschaikowsky-Fund

Schillers „Lied an die Freude" bildet den Text einer im Archiv des Konservatoriums zu Leningrad aufgefundenen, bisher vergessenen Kantate von Tschaikowsky, die der Komponist 1865 für das Examen komponierte.

Unbekannte Wolf-Lieder

Aus Hugo Wolfs Nachlaß sind nunmehr 37 Lieder in 4 Heften erstmalig herausgegeben worden (Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig). Die frühesten der Lieder sind 1876, die Hauptgruppe 1878—1883, die spätesten 1890 entstanden. Die Texte sind von Heine, Lenau, Reinick, Eichendorff u. a.

VORSCHAU

Tag der Hausmusik

Wie in den Vorjahren wird auch dieses Jahr der „Tag der Hausmusik" als Gelegenheit fruchtbarsten Zusammenwirkens zwischen allen an Musikerziehung und Musik interessierten Kreisen, wie auch zwischen Schule und Privatmusiklehrern feierlich begangen und zwar am Dienstag, den 17. November. Die „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer" wendet sich dabei besonders an die Schulen. Die im Auftrage des Reichserziehungsministeriums erscheinende Zeitschrift „Völkische Musikerziehung" bringt in ihrem Novemberheft praktische Ratschläge für eine sinnvolle Begehung des Tages der Hausmusik. Besonders beachtenswert erscheinen die Aufsätze „Hausmusik in Charlottenburg" (Strube), „Hausmusikalische Programmgestaltung" (Stoverock) und „Programme zur Hausmusik", denen hübsch ausgestattete Singblätter „Mozart", „Weber" u. a. beigegeben sind.

Bruckner-Feier

Die feierliche Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla ist zur Vermeidung zeitlicher Überschneidungen mit anderen Veranstaltungen auf den Mai 1937 verschoben worden.

KONGRESSE UND FESTE

Die »Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs« veranstaltete ihren 11. Kongreß vom 28. September bis

8. Oktober in Berlin unter der Schirmherrschaft des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und Präsident der Reichskulturkammer Dr. Goebbels. Der Kongreß, der zweite, der in Berlin stattfand, war von besonderer Bedeutung als vorbereitende Instanz für die diplomatische Konferenz in Brüssel, welche der Revision der Bonner Übereinkunft gewidmet sein wird.

Der italienische Propaganda-Minister Alfieri, der Präsident des Kongresses, erklärte in seiner Schlußansprache, der Berliner Autoren-Kongreß sei der erfolgreichste und schönste aller bisherigen gewesen. Den vier Untergliederungen der »Confédération« stehen in Zukunft vor für die Vereinigung für Bühnenrechte der schwedische Komponist Kurt Atterberg, für die Schriftsteller der Präsident der italienischen Autorengesellschaft Emilio Bodrero, für die Abteilung „mechanisch-musikalische Rechte" der Leiter der Stagma, Leo Ritter, und für die Vereinigung für Aufführungsrechte der französische Komponist Henry Chaperlier. Zum Ehrenpräsidenten der Vereinigung für Bühnenrechte wurde Heinz Bolter-Bäckers vom Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten gewählt. Der deutsche Textdichter Hans Martin Cremer wurde zum stellvertretenden Vorsitzenden der Vereinigung für Aufführungsrechte gewählt und in den Ausschuß für interföderale Solidarität der stellvertretende Leiter des Berufsstandes der deutschen Komponisten, Hugo Rasch. In die Ausschüsse zur Erörterung der Frage des Urheberrechts für Film, Funk und Schallplatten wurden entsendet je ein Vertreter aus Italien, England, Österreich, der Schweiz und Deutschland (Leo Ritter) und zwei Vertreter Frankreichs.

Die Gesetzgebende Kommission des Kongresses beauftragte das Mitglied der Akademie für deutsches Recht, Dr. Waldmann, innerhalb von fünf Monaten einen internationalen Normalvertrag für Übersetzungen von Büchern, Dramen und Zeitungsartikeln und über den Rechtsverkehr der Rundfunkautoren zu entwerfen.

Eine Arbeits- und Festwoche für katholische Kirchenmusik, die vierte internationale, fand vom 3.—11. Oktober in Frankfurt a. M. statt, veranstaltet von der „Internationalen Vereinigung für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik".

INSTRUMENTE

Eine historische Klavierausstellung, bei der namhafte Pianisten alte und neue Instrumente spielten, fand in London im September statt.

Klaviere werden in den Vereinigten Staaten von Nordamerika seit 1934 in steigendem Maße gefragt. 1935 wurden 70000 Stück verkauft, das sind 91 % mehr als 1933 und 50 % mehr als 1934. Billige und raumsparende Typen werden besonders bevorzugt. Die inländische Produktion konnte den Bedarf nicht decken. Auch in England ist eine Produktionszunahme zu verzeichnen.

In der Welt gibt es 4000 Wurlitzer Orgeln, wie der „Hamburger Anzeiger" mitteilt, von denen 23 in London und (gottlob! nur) 8 in Deutschland stehen.

Das Opernrepertoire überaltert

Eine Zusammenstellung über das Alter der 1934/35 aufgeführten Opern veröffentlicht Erich Band (Allg. Musikztg. 4. Sept. 1936). Der Verf. teilt die Opern in fünf Altersklassen ein. Danach wurden in der genannten Spielzeit aufgeführt:

21 Werke mit 879 Aufführungen aus der Zeit I. 1714—1791,
10 Werke mit 774 Aufführungen aus der Zeit II. 1792—1827,
33 Werke mit 3080 Aufführungen aus der Zeit III. 1828—1851,
47 Werke mit 4148 Aufführungen aus der Zeit IV. 1852—1901,
63 Werke mit 2061 Aufführungen aus der Zeit V. 1902—1935.

Im Zeitraum V belegt Strauß mit 453 den ersten Platz, Puccini folgt mit 397, d'Albert mit mit 397 Aufführungen, im Zeitraum IV steht Verdi mit 1152 Aufführungen an der Spitze, Wagner folgt mit 797, Puccini 489 Aufführungen. Auffallend ist das Übergewicht der aus Zeitraum IV stammenden Werke; es beweist, daß in unseren Tagen die Oper von der Tradition lebt und das neuere Schaffen schon seit 1900 gewaltig zurücktritt.